НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы

Я. А. Гарадніцкі

Паэтыка беларускай літаратуры XX стагоддзя

Суб'ектна-аб'ектныя суадносіны

Мінск
"Беларуская навука"
2010

1. Уступ

На сучасным этапе развіцця беларускага літаратуразнаўства прыкметна ўзмацніліся тэндэнцыі да ўважлівага і ўсебаковага вывучэння паэтыкі літаратуры. Прадметам даследавання ўсё часцей становяцца паэтыка, мастацкая сістэма таго або іншага аўтара. На аснове пашырэння такіх напрацовак, паступовага назапашвання дадзеных фарміруюцца спрыяльныя ўмовы для стварэння паэтык асобных жанраў, перыядаў і стыляў, а ў перспектыве – і агульнай паэтыкі нацыянальнай літаратуры.

Праца, якая вядзецца ў гэтым кірунку, неабходная і перспектыўная. Яна сведчыць пра пэўную змену прыярытэтаў навуковых даследаванняў у галіне сучаснага літаратуразнаўства, пра ўзрастаючую ўвагу да праблем, звязаных з мастацкай формай, стылявой адметнасцю, мовай літаратурных твораў.

Аднак ці азначае гэта, што ў наш час змяншаецца актуальнасць тых аспектаў, якія мы звычайна звязваем са змястоўным бокам літаратурнай творчасці? І якім чынам гэтыя дзве важнейшыя сферы выяўлення літаратурнага феномену – змястоўная і фармальная – узаемадзейнічаюць сёння ў творчым працэсе?

Пытанні гэтыя даволі складаныя. Пры іх разглядзе неабходна ўлічваць шматлікія фактары, і перш за ўсё непасрэднае ўзаемадзеянне ў мастацкай прасторы твора згаданых вышэй бакоў і аспектаў літаратурнай творчасці. У розныя перыяды развіцця літаратуразнаўчай навукі прыярытэт аддаваўся часцей за ўсё якому-небудзь аднаму з напрамкаў даследаванняў літаратуры. Былі перыяды, калі і ў творчай практыцы, і ў літаратуразнаўчых даследаваннях пераважалі падыходы да літаратурнага твора як да змясцілішча пэўнага сэнсу, зместавай напоўненасці, якія адны, і мелі для прыхільнікаў падобных падыходаў якое-небудзь значэнне. Форма, у якой змяшчаўся гэты змест, была, па сутнасці, неістотнай.

На змену падобным поглядам прыходзілі іншыя, якія адстойвалі самабытнасць і аўтаномнасць мастацкай формы. Пры гэтым маглі дапускацца зноў жа скрайнія выражэнні дадзенай пазіцыі.

У наш час назіраецца як быццам пэўная ўраўнаважанасць падыходаў. Аднолькава паўнавартаснымі і неабходнымі ўяўляюцца абодва падыходы – і *змястоўны,* і *фармальны.* У абодвух гэтых напрамках праводзяцца актыўна даследаванні, распрацоўваецца адпаведная метадалогія. Больш таго, сцвярджаецца патрэба ў больш цяснейшым і плённым збліжэнні гэтых сфер творчасці і спосабаў даследавання.

Аднак на практыцы падобны сінтэз цяжка дасягальны. І перш за ўсё існуе патрэба ў выпрацоўцы тэарэтыка-метадалагічных падстаў, паводле якіх магло б ажыццяўляцца падобнае збліжэнне. Неабходна вызначыць крытэрыі, згодна з якімі можна было б разглядаць ва ўсёй паўнаце і шматпланавасці працэс узаемадзеяння змястоўных і фармальных аспектаў літаратурнай творчасці.

Літаратурны твор уяўляе сабой складана арганізаваную, разгорнутую сістэму ўзаемаадносінаў персанажаў, на якую пры гэтым накладваюцца яшчэ і адносіны аўтара да сваіх герояў. Калі дачыненні паміж героямі твора, пры ўсёй іх неадназначнасці, дыялектычнай супярэчлівасці, з'яўляюцца аб'ектам непасрэднага чытацкага ўспрымання, а таму даволі лёгка паддаюцца літаратуразнаўчаму аналізу, то сувязі па лініі *аўтар – герой* не такія відавочныя, і іх устанаўленне патрабуе значна большых намаганняў. Да таго ж, зусім не гарантавана іх дакладнае вызначэнне, паколькі тут даследчык аперыруе ў большай ступені меркаваннямі і здагадкамі, чым рэальнымі, эмпірычнымі фактамі. З гэтай прычыны, мабыць, даволі рэдка ў даследаваннях звяртаецца ўвага менавіта на гэты аспект увасаблення асабовасці ў літаратурнай творчасці.

Трэба таксама ўлічваць, што дадзеныя два віды адносінаў адрозніваюцца па сваіх сутнасных характарыстыках і функцыянальнасці. Міжперсанажныя дачыненні, кладучыся ў аснову сюжэтнага развіцця, прадстаўляюць перш за ўсё выражэнне на асабовым узроўні змястоўнасці літаратурнага твора, з'яўляюцца відавочнымі і яскрава выяўленымі прыкметамі таго прадметна ўяўляемаемага свету, які выступае мастацкім аналагам рэчаіснасці. Яны, разам з іншымі кампанентамі структуры твора адыгрываюць значную ролю ў выяўленні рэферэнтнай рэальнасці, увасобленай пісьменнікам у мастацкіх вобразах.

Адносіны аўтара і героя выражаюць, у адрозненне ад гэтага, перш за ўсё *аўтарскую стратэгію стварэння мастацкага свету*, імі абумоўліваюцца спосабы аповяду, ступень прысутнасці аўтара/апавядальніка ў наратыўнай структуры твора, яго ўдзел у дзеянні. Гэта значыць, што яны звязаны ў першую чаргу з генератыўнай паэтыкай, з тым, што знаходзіцца ў працэсе станаўлення. У дадзеным выпадку мы маем справу не з тым, што ўжо створана і існуе ў адасобленым ад аўтара стане, а з тым, што ствараецца менавіта *цяпер*, і на што ўплыў аўтара відавочны.

Выразіць свае адносіны да персанажаў і сваё стаўленне да таго, што адбываецца ў творы, і што складае яго сутнасную аснову, аўтар можа толькі па час працы над ім. Творчы працэс, вядома, не

абмяжоўваецца часам непасрэднага напісання твора, паколькі ён уключае ў сябе таксама і падрыхтоўчы этап, які можа складаць даволі значны адрэзак часу. У самым шырокім сэнсе такім падрыхтоўчым перыядам з'яўляецца наогул усё жыццё пісьменніка, таму што назапашванне жыццёвага вопыту, уражанняў і назіранняў, якія затым могуць быць выкарыстаны пэўным чынам якраз у дадзеным творы, адбываецца пастаянна. Даволі часта, напрыклад, аўтары звяртаюцца да сваіх дзіцячых уражанняў, вобразаў і малюнкаў з пары маленства. Яскравым прыкладам дасканалага мастацкага ўвасаблення аддаленага ў часе жыццёвага вопыту з'яўляюцца такія аўтабіяграфічныя ў сваёй фактаграфічнай аснове творы Якуба Коласа, як “Новая зямля” і “На ростанях”. Пра гэтыя шэдэўры коласаўскай паэтычнай эпікі і прозы напісана шмат літаратуразнаўчых даследаванняў, у якіх грунтоўна аналізаваліся вытокі мастацкіх вобразаў і характараў, сюжэтных вузлоў і сітуацый, у тым ліку выяўлялася значэнне прататыпаў і гістарычных рэалій. Разам з тым, супастаўленне адзначаных твораў у плане раскрыцця тыпалогіі ўзаемаадносін аўтара і герояў можа прынесці адчувальныя вынікі, дапамагчы глыбей зразумець адметнасць мастацкага стылю пісьменніка, шматмернасць ствараемага ім мастацкага свету.

У паэтычных і празаічных творах, несумненна, па-рознаму адбываюцца працэсы ўзаемадзеяння суб'ектаў, якія выражаюць пэўныя погляды, ацэнкі і меркаванні, істотныя для агульнай мастацкай сістэмы твора. У паэтычных творах, у якіх найбольш выразна і сканцэнтравана праяўляецца лірычны пачатак, адпаведна дамінуе мастацкае выражэнне **суб'екта** (якое называюць яшчэ *паэтычным самавыражэннем*). Суб'ектыўнасць (дакладней, суб'ект-насць) – родавая характарыстыка лірыкі, яе самая пазнавальная і вызначальная прыкмета. У аснове лірычных па сваёй прыродзе твораў ляжыць непасрэднае выяўленне аўтарам (ён жа – суб'ект паэтычнага дыскурсу) сваёй уласнай *самасці*, асабовасці – сваіх адчуванняў, памкненняў, думак.

У лірыцы ў асобе аўтара творца спалучаецца з асноўнай крыніцай тэматыкі. У. Маякоўскі калісьці ў аўтабіяграфічных нататках з характэрнай назвай “Я сам” пісаў: “Я – паэт. Гэтым і цікавы. Пра гэта і пішу. Пра астатняе – толькі калі гэта адстаялася словам”[1]. Варта заўважыць, што дадзеная мікранататка называецца якраз “Тэма”. Гэта сведчыць аб тым, што У. Маякоўскі галоўнай

[1] Маяковский В. Избранные сочинения: в 2 т. – М: Художественная литература, 1982. – С. 35.

тэмай паэта лічыў менавіта яго мастацкае самавыражэнне, раскрыццё ўласнага асабовага і творчага патэнцыялу. Паказальна ў дадзеным выпадку і тое, што падобнае выказванне належыць аўтару, які і ў футурыстычны перыяд сваёй творчасці, і тым больш у пазнейшы час, выяўляў выключную зацікаўленасць станам грамадства, сацыяльнымі працэсамі, грамадска-палітычнымі ідэямі.

Класікі новай беларускай літаратуры, якія галоўнейшыя свае творы стваралі прыкладна ў той жа час, таксама былі скіраваны сваімі памкненнямі найперш да праблем сацыяльнага ўладкавання чалавека, былі заклапочаны ўмовамі і абставінамі, у якіх даводзілася існаваць іх народу, магчымымі шляхамі яго сацыяльнага, нацыянальнага, духоўнага і культурнага адраджэння. Грамадзянская місія мастака слова бачылася ім перш за ўсё ў эстэтычным выражэнні думак і адчуванняў сваіх братоў па грамадзянскай супольнасці. Пры тым не абміналася і адкрытая публіцыстычнасць, якая лічылася дзейснай у сваім сугестыўным уздзеянні і цалкам сумяшчальнай з прыродай мастацкай творчасці.

Адзін з купалаўскіх герояў носіць сімваліка-абагульненае імя **Сам** (драматычная паэма “Сон на кургане”). У гэтым імені (мянушцы ?) персанажа вельмі своеасабліва паяднаіся суб’ектыўныя і аб’ектыўныя прыкметы. У народнай мове слова *сам* мае, апрача асноўнага, яшчэ і дадатковыя значэнні: ‘гаспадар’, ‘самастойны чалавек’. Словы *сам* або *сама* могуць выступаць у ролі зваротаў да гаспадара або гаспадыні ў простай мове, гэта значыць з’яўляюцца ў дадзеным выпадку выразнікамі знешняга ў адносінах да суб’екта пункту погляду. У вобразе галоўнага героя паэмы “Сон на кургане” выразна адчуваюцца яго асобасная ***сама***вітасць, *самасць*, тыя адзнакі, якія прадстаўляюць унутраны, суб’ектыўны свет. Разам з тым, пры ўспрыманні яго імя захоўваюцца ў пэўнай ступені і тыя сэнсавыя адценні, якія нагадваюць пра яго аб’ектывізацыю, адпаведную дыстанцыяванасць ад аўтарскай пазіцыі.

Беларуская літаратура новага часу, якая сфармавалася ў асноўных рысах яшчэ ў XIX ст., а з пачатку XX ст. развівалася ў надзвычай актыўным рэжыме, у сапраўды паскораным тэмпе, чаму садзейнічала засваенне мастацкага вопыту іншых літаратур, вырашала праблему суадносін суб’ектыўнага і аб’ектыўнага своеасабліва, зыходзячы з са спецыфікі нацыянальных светапоглядна-ментальных і філасофска-эстэтычных уяўленняў. Праз знешняе – даносіць унутранае, у аб’ектывізавана прадметным, урэчаўленым знаходзіць увасабленне глыбінных экзістэнцыйных і быццёвых сэнсаў. Такі спосаб мастацкага выражэння здаўна быў найбольш уласцівым нацыя-

нальнай літаратуры. Ён адпавядаў традыцыйнаму тыпу светаўспрымання, у якім пераважаў індукцыйны метад спасціжэння рэальнасці. Ад адзінкавага і канкрэтнага ажыццяўляўся паступовы пераход да агульнага і тыповага, ад назіранняў – да рэфлексіі і медытацыі. Для ўнутранага свету тыповага героя беларускай літаратуры найбольш характэрна якраз *сузіральная медытатыўнасць*, у якой выяўляецца павышаная ўвага да найдрабнейшых падрабязнасцей жыцця, дэталей паўсядзённага побыту, рэалій навакольнага асяроддзя. Герой беларускай літаратуры, як класічнай пары, так і сучаснай – гэта ў многім герой-*думаннік*, засяроджаны на метафізічных пытаннях, якія вынікаюць з самой рэчаіснасці, штодзённага бытавання. У якасці прыкладу можна прывесці герояў М. Гарэцкага, якія заглыблены ў рэфлексію, або аўтабіяграфічнага героя "На ростанях" Якуба Коласа.

Шматаблічны герой герой купалаўскай паэзіі, у светаадчуванні якога выяўляецца шырокая гама адценняў суб'ектыўнага і аб'ектыўнага, таксама скіраваны на пошукі адказаў на экзістэнцыйныя пытанні. Для яго характэрны не толькі рамантычныя парыванні ў неабсяжныя духоўныя прасцягі, але і рамантычныя сузіральнасць і рэфлексіўнасць. Пры гэтым у лірычных творах паэта медытатыўнага зместу часта фігуруе якісьці матэрыяльна выяўлены аб'ект, у адносінах да якога непасрэдна і скіравана рэфлексія героя. Як, напрыклад, у вершы Купалы "Лясное возера" (1919), дзе такім аб'ектам з'яўляецца якраз возера, да якога лірычны герой падыходзіць у стане самапаглыбленасці і роздуму, але заўважае пры гэтым усе прыкметы навакольнай рэальнасці. "Йду к табе смутны / Соннаю пушчай, амшалаю сцежкай, – / Жоўтае лісце шасціць пад нагамі, / Шчокі калючка сасновая шчыпле"[1]. У дадзеным выпадку мы маем справу менавіта з лірычным героем, а не з адным з персанажных увасабленняў, паколькі яго адчуванні выразна праяўляюцца праз самарэфлексію, унутраны маналог. Хоць, разам з тым, гэтыя адчуванні выяўляюцца ў аб'ектывізаванай форме. Назіраючы за навакольным, герой адначасова фіксуе свой уласны душэўны стан. Такім чынам, у яго свядомасці адразу выяўляюцца два процілегла скіраваныя вектары ўспрымання/выражэння: *інтравертны* і *экстравертны*. Гэтым абумоўліваецца дуалістычнасць светаадчування героя, які чуйна рэагуе на тое, што адбываецца вакол яго і ў той жа час думкамі сваімі сягае далёка ад месца свайго знаходжання:

Сам з сабой насам пад дубам саджуся, –

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 4. – Мінск: Маст. літ., 1997. – С. 57.

Вочы і думкі пабеглі далёка...
Сцішна над возерам, воблачна ў небе...
Недзе запелі Узвіжанне гусі.[1]

Характэрнай асаблівасцю сузіральнага медытавання купалаўскага героя (таксама як і многіх іншых беларускіх аўтараў) з'яўляецца тое, што статычнасць суб'екта адносна ўспрымаемага ім свету пераадольваецца за кошт актывізацыі ў паэтычным дыскурсе дзеяслоўных форм, якія надаюць выяўляемай сітуацыі дадатковую дынамічнасць. Істотна падкрэсліць, што ў цытаваным вершы ўвасабляецца не карціна схіленага над воднай гладдзю чалавека, а яго рух, пры тым як у фізічнай прасторы, так і ў прасторы духоўнай, метафізічнай. Паступовае набліжэнне да аб'екта ("йду", "саджуся"), якое з'яўляецца выражэннем суадносін у рэальна ўспрымаемым свеце, супрацьпастаўляецца ў структуры верша супрацьлегла скіраванаму руху, які адносіцца да сферы мыслення і ўяўлення ("вочы і думкі пабеглі далёка..."). Такім чынам, працэс набліжэння героя да непасрэдна ўспрымаемай ім рэчаіснасці адваротны працэсу далучэння да трансцэндэнтнага, таго, што знаходзіцца па-за дасягальнасцю фізічнага зроку, і што не паддаецца дакладнаму вызначэнню.

І ў прозе, і ў паэзіі прадметнасць, апрача рэпрэзентатыўнай, выконвае ў многіх выпадках яшчэ і сімвалічную функцыю, паколькі аснова мастацкага вобраза-сімвала часцей за ўсё якраз рэчыўная, прадметная. Спецыфіка сімвала ў тым, што ў ім паядноўваюцца ў непарыўным адзінстве прамое, прадметнае значэнне і перасэнсаванае, умоўнае, якое звычайна выводзіць агульны сэнс вобраза за межы непасрэдна ўспрымаемага. Гэты абагульнены сэнс сімвалічнага выказвання драбіцца на бясконцае мноства сэнсавых адценняў. Сімвал адкрывае, такім чынам, самую шырокую гнасеалагічную перспектыву ў спазнанні глыбінных заканамернасцей быцця, дае магчымасць больш поўнага выяўлення экзістэнцыйных адчуванняў і іх суаднясення са светапогляднымі ўяўленнямі. Апошнім часам у беларускім літаратуразнаўстве пачалі паяўляцца цікавыя даследаванні сімвалічнай прыроды слоўнага мастацтва. Сімвалізм як асобны, даволі выразна акрэслены ў літаратуры класічнага перыяду, мастацкі напрамак, разглядаецца ў манаграфіі П.Васючэнкі "Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм" (2004). Тым самым зліквідоўваецца істотны прагал ва ўспрыманні сістэмы ўзаемадачыненняў літаратуры і рэчаіснасці ва ўсёй яе складанасці і апасродкаванасці.

---

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 4. – Мінск: Маст. літ., 1997. – С. 57.

У літаратуразнаўчай практыцы ўвогуле даволі часта той або іншы эйдалагічны вобраз разглядаецца ў плане яго сімвалічнага вытлумачэння. Толькі не заўсёды пры гэтым аналіз сімволікі таго або іншага літаратурнага твора, або творчасці аўтара ў цэлым, мае сістэмны характар. Дзеля глыбіннага спасціжэння сузалежнасці мастацкага светапогляду, выражанага ў пэўным стылі, і асаблівасцей паэтыкі твораў, якія да яго належаць, патрэбна бачыць у сімвале не проста іншаказ, а ўвасобленую ў вобразнай форме праяву агульных заканамернасцей функцыянавання цэласнай мастацкай сістэмы. Герой літаратурнага твора, у якім прадметны свет набывае сімвалічную полісемантычную шматслойнасць, несумненна, паводзіць сябе па-іншаму, выяўляецца іншымі гранямі свайго характару і свядомасці, чым у творы, дзе асновай з'яўляюцца наўпроставыя ўспрыманні рэчаў і з'яў. Паколькі кожны вобраз у такой мастацкай рэальнасці можа мець шматлікія варыянты інтэрпрэтацыі, то і для чытача мастацкі свет літаратурнага твора паўстае ў цэлым у сваёй патэнцыяльнай разгорнутасці і невычарпальнасці.

На тое, што чалавек ад непасрэднага сузірання і ўспрымання аб'ектыўнай рэчаіснасці пераходзіць да ўсё больш апасродкаваных форм яе асваення і пераўтварэння, выкарыстоўваючы пры гэтым прыёмы сімвалізацыі, звяртаў увагу Э.Касірэр. "Чалавек ужо не здольны, – пісаў ён, – мець непасрэднае дачыненне да рэчаіснасці. Ён не можа адчуваць сябе з ёй быццам сам-насам. Па меры таго як разгортваецца сімвалічная дзейнасць чалавека, фізічнай рэчаіснасці даводзіцца адыходзіць на задні план"[1]. Паміж чалавекам і рэчаіснасцю ўсё больш істотнае і прыкметнае месца пачынае займаць прамежкавая сфера, у якую ўваходзіць назапашаны вопыт духоўнага і інтэлектуальнага развіцця многіх пакаленняў. Гэта своеасаблівая метафізічная рэальнасць, ствараемая чалавекам, якая адначасова з'яўляецца і інструментам пазнання і яго вынікам. "Замест таго, каб займацца рэчамі самімі ў сабе, чалавек у пэўным сэнсе пастаянна вядзе размову з самім сабой. Ён так ахінуты моўнымі формамі, мастацкімі вобразамі, міфалагічнымі сімваламі ці рэлігійнымі абрадамі, што не патрапіць ужо нічога заўважыць або пазнаць інакш як праз пасярэдніцтва гэтага штучнага сродку"[2]. І такі пасярэдніцкі пласт віртуальна-метафізічнай рэальнасці з развіццём сусветнай

[1] Cassirer E. Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury / Przeł. A.Staniewska. – Warszawa, 1971. – S. 69.
[2] Cassirer E. Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury / Przeł. A.Staniewska. – Warszawa, 1971. – S. 69.

цывілізацыі і культуры пастаянна пашыраецца, аказваючы ўплыў на светаадчуванне і светаўспрыманне сучаснага чалавека, на характар мастацкага мыслення.

Несумненна, што ўзаемаадносіны аўтара, героя і чытача, якія прадвызначаюць сабой усе канструктыўныя асаблівасці мастацкай сістэмы, у межах якой ствараецца, рэпрадукуецца і пераўзнаўляецца літаратурны твор, у значнай ступені залежаць ад таго або іншага напрамку, стылю ў шырокім значэнні паняцця, ад спосабу ўспрымання і дачыненняў чалавека з рэчаіснасцю, яго экзістэнцыяльнага самавызначэння ў быцці.

Пры даследаванні праблемы суаднесенасці ў літаратурным працэсе суб'ектыўнага і аб'ектыўнага павінны ўлічвацца шматлікія фактары, якімі ён вызначаецца. У першую чаргу неабходна падыходзіць да вырашэння гэтай праблемы з гістарычнага пункту гледжання. У кожную культурна-гістарычную, літаратурна-мастацкую эпоху было сваё разуменне суб'ектыўнасці і аб'ектыўнасці, характару іх увасаблення і ўзаемадзеяння ў літаратурным творы. У беларускай літаратуры на працягу мінулага стагоддзя адбываўся прыкметны рух у глыбіні чалавечай суб'ектыўнасці, якая раскрывалася як праз аўтарскае светабачанне, так і праз псіхалагічныя моманты выяўлення персанажных характараў. У той жа час бралася ў разлік традыцыйная ўласцівасць народнага светаўспрымання, якая заключалася ў засяроджанасці на рэаліях навакольнага свету, уважлівых адносінах да прадметнай увасобленасці рэчаіснасці. Паколькі падобная адметнасць светабачання характарызавала асноўнага рэцыпіента нацыянальнай літаратуры, які быў цесна звязаны з прыродным асяроддзем. Такая сканцэнтраванасць на канкрэтна-пачуццёвай сферы быцця, якой у многім вызначалася адметнасць нацыянальнага светаўспрымання, абумоўлівала таксама і паэтыку літаратуры, яе стылявую характэрнасць. Мадэль разгортвання мастацкага свету ў ёй можа быць прадстаўлена як рух ад непасрэднага ўспрымання да абагульнення, ад сузірання да рэфлексіі, ад прадметнасці да ўмоўнасці. Гэта значыць, што асноўны спосаб асваення і пераасэнсавання рэчаіснасці ў беларускай мастацкай свядомасці мае індукцыйны характар.

Класікі беларускай літаратуры ў поўнай меры выкарыстоўвалі творчыя магчымасці такога метаду, паколькі гэта дазваляла задзейнічаць традыцыйныя сферы народнай эстэтыкі, пранікнуць у глыбінныя пласты архаічнага мастацкага мыслення, выкарыстаць архетыпы і топасы народнага светаўспрымання ў якасці кампанентаў новай мастацкай сістэмы.

Адной з асноўных праблем, якая збліжае даследчыя вектары літаратуразнаўства і іншых гуманітарных дысцыплін, найперш філасофіі і псіхалогіі, з’яўляецца праблема суадносін і ўзаемадзеяння ***суб’ектыўнага*** і ***аб’ектыўнага***, якая ў большай ступені канкрэтызуецца пры аналізе адносін чалавека да свету, іншых людзей, прыроды, жыццёвага асяроддзя. Кожная з навуковых дысцыплін падыходзіць да гэтай кардынальнай праблемы са свайго пункту гледжання, з выкарыстаннем уласцівай ім метадалогіі даследавання. Літаратуразнаўства на сённяшні дзень нядрэнна засвоіла і актыўна карыстаецца метадалагічнымі падыходамі іншых навук. Паколькі, сапраўды, такое глабальнае пытанне немагчыма вырашаць іначай, як з прымяненнем комплекснага падыходу, з выкарыстаннем усяго сукупнага тэарэтыка-метадалагічнага патэнцыялу.

Роля літаратуразнаўчай навукі ў вырашэнні гэтай праблемы ў пэўным сэнсе вядучая, паколькі яе прадметам з’яўляецца мастацкая літаратура, якую здаўна называюць *чалавеказнаўствам*. Чалавек як с у б ’ е к т творчасці, суб’ект адносін да ўсяго, з чым ён судакранаецца, а таксама і як а б ’ е к т своеасаблівага мастацкага, цэласнага даследавання, псіхалагічнага аналізу, займае ў слоўным мастацтве цэнтральнае месца.

Асаблівасцю вывучэння суб’ектна-аб’ектных адносін у галіне літарараатурнай творчасці з'яўляецца тое, што чалавек прадстае ў літаратуры не ў абстрагавана-абагульненым выглядзе, а ва ўсёй паўнаце сваёй асабовай індывідуальнасці. У той жа час ён, як літаратурны герой, з'яўляецца рэпрэзентантам своеасаблівага м а с т а ц к а г а, віртуальнага свету, які ва ўсім сваім патэнцыяльна-разгорнутым абёме можа ўвасобіцца толькі ва ўяўленні чытача. Герой, з аднаго боку, з'яўляецца спараджэннем аўтарскай фантазіі (мабыць, нездарма М. Багдановічам узяты ў якасці эпіграфа словы італьянкага паэта «Яна – выдумка маёй галавы»), з другога – атрымоўвае канчатковае ўвасабленне ў акце рэцэпцыі. Мастацкі свет літаратурнага твора ў сваім абсяжным, разгорнутым выглядзе і ў дынаміцы свайго паўставання, рэалізацыі закранае тры асноўныя, паяднаныя між сабой, творчыя сферы, убіраючы пэўным чынам у сябе свядомасць і інтэнцыі **аўтара**, **героя** і **чытача**.

Таму даследаванне суб'ектна-аб'ектных адносін у літаратурным творы важна праводзіць з улікам пастаянна зменлівага кантэксту станаўлення і развіцця ўсёй дынамічнай мастацкай сістэмы, якую ўяўляе сабой творчы працэс ад першапачатковай задумы аўтара да шматстайнасці чытацкіх і даследчыцкіх інтэрпрэтацый. Сучаснае літаратуразнаўства якраз актыўна працуе ў гэтым кірунку,

падключаючы да свайго даследавання прыёмы і метады культуралогіі, псіхалогіі творчасці, сацыялогіі і інш. Гэта дае магчымасць як для пашырэння даследчага інструментарыю, так і для больш глыбокага разумення ўсёй складанасці ўзаемаадносін паміж суб'ектыўным і аб'ектыўным у творчым працэсе. Узаемадзеянне паміж суб'ектам і аб'ектам, а таксама міжсуб'ектныя адносіны, прадстаюць не проста тэмай твора, але выяўляюцца ў дынаміцы свайго станаўлення і развіцця.

Найбольш выразна яны выяўляюцца пры вызначэнні двух літаратурных родаў – эпасу і лірыкі, якія адрозніваюцца пазнавальнай накіраванасцю на а б ‘ е к т або с у б ‘ е к т. Для эпасу характэрна выяўленне знешняй у адносінах да суб’екта творчасці (аўтара або апавядальніка) рэальнасці, а ў лірыцы прадметам выяўлення становіцца якраз унутраны свет (унутраная, ментальная рэальнасць) самога суб’екта. Пры тым, што ў рэальным літаратурным працэсе адносіны паміж суб’ектам і аб’ектам звычайна не зводзяцца да рэзкага і просталінейнага размежавання, менавіта гэта дыферэнцыйная прыкмета застаецца па сённяшні дзень галоўнай пры характарыстыцы эпасу і лірыкі як традыцыйных родавых катэгорый.

Паняцці *суб’ектыўнае* і *аб’ектыўнае* выкарыстоўваюцца таксама і як ацэначныя характарыстыкі пры вызначэнні адпаведнасці выяўленых у творы вобразаў, канфліктаў, сітуацый сапраўднаму стану рэчаў або тым уяўленням пра іх, якія лічацца прымальнымі і стасоўнымі да выбранай сістэмы каштоўнасцей. *Аб’ектыўнае* як ацэначная характарыстыка, вядома, не азначае, што пры гэтым цалкам адсутнічае ўспрыманне з боку суб’екта. Аб’ектыўна ці неаб’ектыўна пададзены той або іншы вобраз, асветлена тая або іншая праблема – пра гэта можа меркаваць толькі пэўны *суб’ект*. Інакш кажучы, меркаванне пра аб’ектыўнасць заўсёды суб’ектыўнае.

Магчыма сфармуляваць палажэнне і такім чынам. Аб’ектыўнасць, да прыкладу, паказу жыцця ў літаратурным творы залежыць ад дыстанцыяванасці суб’екта (аўтара), хоць гэта дыстанцыяванасць заўсёды будзе адноснай. Аўтар як стваральнік свайго твора не можа звесці сваю прысутнасць у творы да бясконца малой велічыні. І гэтая, такім чынам, адносная аб’ектыўнасць ацэньваецца і аўтарам, і чытачом таксама з пазіцый аб’ектыўнага стаўлення, але з улікам непазбежнай прысутнасці суб’ектыўнага асабовага фактара.

Апрача родаразмежавальнай і ацэначнай функцыі, апазіцыя суб’ектыўнае – аб’ектыўнае выконвае *структураўтваральную* функцыю ў літаратурным творы. У залежнасці ад ступені выяўлення суб’ектыўна-асобасных, псіхалагічна матываваных прыкмет і праяў

унутранага свету персанажа будуецца стратэгія наратыву ў празаічных творах або кампазіцыя вершаванага твора.

Вобразная прырода слоўнага мастацтва накладвае свой адбітак на дыялектыку ўзаемадзеяння суб'ектыўнага і аб'ектыўнага. Вобраз – той асяродак, у якім сыходзяцца, своеасабліва праламляючыся, усе бакі рэальнасці, як экзістэнцыйна ўспрымаемай, так і мастацкай. На сінтэзуючую ў гэтых адносінах ролю вобраза звярнуў у свой час увагу У. Гніламёдаў: “Дыялектыка суб’ектыўнага і аб’ектыўнага ў мастацкай творчасці вельмі складаная. Яна звязана ўзаемным пераходам аднаго ў другое, бесперапынным і магутным уздзеяннем аб’екта на суб’ект і наадварот. Сінтэзаваныя ў мастацкім вобразе, гэтыя два моманты не паддаюцца дакладнаму (“матэматычнаму”) разлажэнню на часткі. Разлажэнне немагчыма ўжо таму, што суб’ектыўнае і аб’ектыўнае ў творы паасобку, нейтральна не здольны існаваць, а зліваючыся, яны разам і непадзельна жывуць у паэтычным вобразе, які ўяўляе сабою нешта новае, трэцяе, вызначанае пэўнымі суадносінамі паміж імі”[1]. Пры такім цэласным падыходзе, сапраўды, улічваецца складаная дыялектыка суадносін і ўзаемадзеяння гэтых дзвюх асноўных сфер экзістэнцыі чалавека і іх выяўлення ў літаратурнай творчасці, асабліва паэтычнай.

Мэтай нашага даследавання з'яўляецца спроба вызначэння таго, якім чынам гэта складаная дыялектыка выяўляецца на ўзроўні структурнай арганізацыі твора як адкрытай і дынамічнай мастацкай сістэмы. Пры гэтым не толькі выяўляецца, але ў многім і абумоўлівае сабой адметнасць і эстэтычную значнасць літаратурнага твора як артэфакта, своеасаблівасць яго мастацкага свету. Важнейшай задачай з'яўляецца паказаць, як фарміруецца цэласнасць мастацкага твора з дапамогай суаднясення разнастайных, часта супярэчлівых, пунктаў погляду аўтара і яго персанажаў. У гэтым сэнсе значную цікавасць уяўляюць канцэпцыя ўзаемаадносін аўтара і героя М. Бахціна, распрацоўкі прадстаўнікоў маскоўска-тартускай структурна-семіятычнай школы і г. д., якія могуць быць пэўным чынам выкарыстаны пры даследаванні вышэйазначанай праблематыкі на беларускім літаратурным матэрыяле.

[1] Гніламёдаў У. Наватарства і традыцыі. – Мінск: «Маст. літ.», 1972. – С. 26.

2. МЕТАДАЛАГІЧНЫЯ ПРЫНЦЫПЫ АНАЛІЗУ ЛІТАРАТУРНАГА ТВОРА

Літаратурны твор – асноўны аб’ект даследавання падчас спасціжэння заканамернасцей і асаблівасцей слоўнага мастацтва. Літаратура, як вядома, складаецца з твораў, якія, узнікаючы ў пэўнай часавай паслядоўнасці, у выніку забяспечваюць практычнае ажыццяўленне мастацкага працэсу, у сваёй сукупнасці ўтвараюць тэкставую сферу літаратуры. Толькі праз успрыманне канкрэтных літаратурных твораў, іх засваенне і інтэрпрэтацыю, у чытача, а таксама ў таго, хто займаецца вывучэннем мастацкай літаратуры, з’яўляецца магчымасць непасрэднага судакранання з рэальным вынікам літаратурнай творчасці.

У літаратурных творах знаходзіць канчатковае ўвасабленне плён аўтарскіх роздумаў над жыццём, яго назіранняў і адчуванняў. У мастацка трансфармаваным выглядзе, у вобразнай завершанасці паўстаюць карціны гістарычнага развіцця грамадства, раскрываецца духоўны свет чалавека, глыбіні яго псіхалагічных перажыванняў.

Літаратурны твор – гэта цэласны і шматгранны мастацкі свет, які разгортваецца перад чытачом, уваходзіны ў які абяцаюць шматлікія, часта нечаканыя, адкрыцці. Спасцігнуць літаратурны твор як пэўнае ідэйна-эстэтычнае адзінства азначае зразумець аўтара як чалавека і творцу, асэнсаваць важнейшыя быццёвыя і грамадскія праблемы, адкрыць для сябе новыя фарбы і адценні свету.

Літаратурны твор – вельмі складаная, дынамічная сістэма, у полі прыцягнення якой знаходзяцца самыя розныя духоўныя, псіхалагічныя і матэрыяльныя з’явы; яна ахоплівае сабой разнастайныя бакі і аспекты эстэтычнай і інтэлектуальнай дзейнасці чалавека.

Прырода літаратурнага твора, адметнасць яго функцыянавання звязаны са спецыфікай слоўнага мастацтва. Вобразы мастацкай літаратуры, у адрозненне ад іншых відаў мастацтва, такіх, напрыклад, як жывапіс або скульптура, харэаграфія або архітэктура, успрымаюцца толькі ва ўяўленні чытача. Праз мову як своеасаблівую знакавую сістэму вобразы, думкі і пачуцці, якія фарміруюцца аўтарам твора, становяцца даступнымі для ўспрымання чытачом. Пры гэтым трэба памятаць, што аўтарскае ўспрыманне і ўспрыманне тых жа вобразаў чытачом не тоесныя між сабой. Яны не могуць супадаць хоць бы па той прычыне, што гэта розныя людзі, з неаднолькавым жыццёвым і эстэтычным вопытам, з рознымі мастацкімі густамі, псіхалагічным складам, адметным светабачаннем. Таму кожны чытач па-свойму ***прачытвае*** літаратурны твор, накладваючы пры гэтым на ўспры-

манне яго вобразаў сваё асабістае разуменне, сваё бачанне. Істотна адзначыць і такі момант: чытацкае прачытанне звязана з сУпераЖыва нем героям, з нераўнадушнымі адносінамі да выяўленага ў творы.

Такім чынам, чытанне таксама з'яўляецца творчым актам, патрабуе ад чытача актывізацыі яго творчага патэнцыялу. Гэта ў пэўнай ступені працэс сутворчасці. Мэтазгодна для акцэнтацыі менавіта такога творчага характару ўспрымання літаратурнага твора шырэй карыстацца тэрмінам ***прачытанне***, у які ўкладваецца больш адпаведны характарыстыцы гэтай складанай з'явы сэнс. Калі мы канстатуем *прачытанне* літаратурнага твора, то маем на ўвазе не толькі сам працэс чытання, г. зн. выяўленне граматычнай звязнасці асобных адзінак тэксту і іх лексічнай значымасці, але таксама падразумеваем творчы падыход, адметнасць індывідуальнага ўспрымання.

Адна з разнавіднасцей прачытання літаратурнага твора – *наіўна-рэалістычнае прачытанне*. Гэтым паняццем абазначаецца такое ўспрыманне жыццёвых калізій герояў твора, пры якім мастацкі свет і рэальнасць атаясамліваюцца, не адрозніваюцца чытачом. Усё, што адбываецца ва ўяўным свеце мастацкага твора прымаецца такім чытачом на веру, трактуецца як рэальна існуючае. Вядомыя, да прыкладу, выпадкі, калі ад чытачоў – прыхільнікаў таленту А. Конан-Дойла прыходзілі пісьмы на Бэйкер стрыт яго знакамітаму літаратурнаму герою Шэрлаку Холмсу.

Неразмежаванне жыццёвай і мастацкай рэальнасці не такое бяскрыўднае, як гэта можа падасца на першы погляд. Самае істотнае, што траціцца пры наіўна-рэалістычным прачытанні, гэта адчуванне эстэтычнай прыроды слоўнага мастацтва. Вядома, цалкам пазбегнуць падобнага ўспрымання немагчыма. У пэўнай ступені яно характэрна для кожнага чытача, які знаёміцца з літаратурным творам і ў свядомасці якога паўстаюць вобразы персанажаў і абставіны іх жыцця. У нейкі момант мы пачынаем думаць пра герояў літаратурнага твора як пра жывых людзей і ацэньваць іх паводзіны, учынкі і характары, зыходзячы з пазіцый рэальнага жыцця. Аднак важна не забываць пры гэтым, што перад намі ўсё-такі твор мастацтва са сваім спецыфічным мастацкім светам, у якім прыкметы рэчаіснасці адметным чынам пераасэнсаваныя і трансфармаваныя.

Варта заўсёды памятаць аб тым, што вобраз літаратурнага героя ў творы і яго воблік, "пераносімы" намі мысленна ў рэальнасць, не тоесныя між сабой. Пры гэтым патрэбна ўлічваць самую сутнасць паняцця ***вобраз***. У чым заключаецца несупадзенне паміж мастацкім вобразам і вобразам, узятым з рэчаіснасці? Мастацкі вобраз перш за ўсё належыць да ўяўнага, створанага аўтарам свету. І таму ён

увасабляецца ў творы згодна пэўных заканамернасцей і прынцыпаў, характэрных менавіта для гэтага свету.

Г. А. Гукоўскі ў працы "Вывучэнне літаратурнага твора ў школе" падкрэсліваў неабходнасць навучыць вучня разважаць пра літаратурнага героя «не толькі *як пра чалавека*, але і як пра в о б р а з»[1]. Гэта значыць, што пры разглядзе герояў трэба ўлічваць не толькі выяўленыя ў творы іх чалавечыя якасці, суадносныя з рэальнымі характарыстыкамі чалавека, але браць таксама пад увагу адносіны да іх аўтара, іх уключанасць у агульную мастацкую сістэму твора. Літаратурныя героі як паўнакроўныя мастацкія вобразы надзелены ўласнай, у пэўнай меры нават незалежнай ад аўтара, воляй. Разам з тым трэба адзначыць, што іх дзеянні абумоўлены таксама і логікай сюжэтнага развіцця твора як закончанага цэлага. Гэта значыць, што яны ў якойсьці ступені прадвызначаны кампазіцыйнай суадноснасцю ўсіх элементаў літаратурнага твора, з'яўляюцца інтэгральнай часткай мастацкага свету, які ўяўляе сабой змястоўна-фармальнае адзінства, што разгортваецца ў адпаведнасці са сваімі ўласнымі законамі. Паняцце *мастацкі вобраз* з'яўляецца, такім чынам, шматзначным, яно змяшчае ў сабе не толькі асабовыя адзнакі персанажа, але і шматлікія повязі з тым мастацкім светам, у якім адбываецца яго станаўленне.

Прачытанне твора – гэта таксама і яго **інтэрпрэтацыя**, г. зн. вытлумачэнне, зыходзячы з пэўных ідэйна-эстэтычных пазіцый, з асаблівага пункту погляду. Інтэрпрэтацыю літаратурнага твора часцей за ўсё звязваюць з аналітычнай дзейнасцю літаратуразнаўцы і літаратурнага крытыка. Аднак гэта ўласцівасць не належыць выключна да кампетэнцыі даследчыкаў літаратуры. Па-свойму інтэрпрэтуе літаратурны твор кожны чытач. Розніца толькі ў тым, што даследчыцкая інтэрпрэтацыя ў большай ступені прызначана для "ўсеагульнага карыстання", а чытацкая арыентавана на індывідуальнае засваенне асаблівасцей твора.

Інтэрпрэтацый аднаго і таго ж літаратурнага твора можа быць вялікая колькасць. Гэта залежыць і ад складанасці твора, і ад выкарыстоўваемых спосабаў яго вытлумачэння. Па-рознаму можа трактавацца літаратурны твор у розныя культурна-гістарычныя эпохі. Сустракаюцца цалкам супрацьлеглыя інтэрпрэтацыі твора, якія часам нават выключаюць адна адну. Аднак варта адзначыць, што ўсё ж такі ў большасці выпадкаў, нягледзячы на разбежнасць у падыходах, існуе ў самім літаратурным творы, яго сістэме вобразаў і кампазіцыйнай

---

[1] Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. (Методологические очерки о методике) / Г. А. Гуковский. – М.; Л., 1966. – С. 41.

пабудове, сюжэце і сукупнасці моўных сродкаў выражэння, пэўная ідэйна-эстэтычная, канцэптуальная агульнасць, якая дае магчымасць аб'яднання ўсіх поглядаў на твор, вылучэння ў ім тыпалагічнай асновы.

Літаратурны твор праходзіць у сваім развіцці тры стадыі. Напачатку адбываецца працэс узнікнення і фарміравання твора з першачатковай задумы. Гэты працэс мае іманентны (унутраны) характар, ён разгортваецца першапачаткова ва ўнутраным свеце аўтара. Але ў той жа самы час ён атрымоўвае і выразную моўную аформленасць, структурна фіксуецца ў выглядзе пэўнай сістэмы вобразаў-знакаў.

Першая стадыя па сваёй сутнасці з'яўляецца пераходнай. Гэта своеасаблівы "перанос" інтэнцый аўтара, яго думак, адчуванняў і ўяўленняў, у іншую сферу, дзе ўсё гэта набывае форму, даступную ўспрыманню чытача. Адбываецца, так бы мовіць, "матэрыялізацыя" ўяўляемага аўтарам свету ў тэксце твора, яго перанос у знакавую сістэму вербальнага тэксту.

Існаванне літаратурнага твора ў выглядзе канкрэтнага тэксту, які зафіксаваны ў знакавай форме на адпаведных матэрыяльных носьбітах (у старажытнасці – гэта папірус, гліняныя таблічкі або бяроста, сёння – папера, і ўсё часцей на змену ёй прыходзяць электронныя носьбіты) якраз і з'яўляецца другой стадыяй. Літаратурны твор у яго матэрыялізаваным выглядзе (у кнізе, часопісе, газеце і да т. п.) называецца ***артэфактам***. Гэта стадыя прамежкавая, медыяльная (пасрэдніцкая). Тэкст літаратурнага твора, які непасрэдна звязаны з пэўнай матэрыяльнай субстанцыяй, з'яўляецца своеасаблівым пераходным мастом ад аўтара да чытача. Маючы фізічна адчувальную форму, ён сваёй знакавай прыродай, уласцівасцю праз умоўнае абазначэнне перадаваць усю шматстайнасць жыццёвых і духоўных праяў, робіць магчымым пераход да трэцяй стадыі.

Трэцяя, заключная стадыя праўвасаблення літаратурнага твора прадстаўляе сабой яго існаванне ў свядомасці чытача, у віртуальнай прасторы яго вобразнага ўяўлення.

Такім чынам, стварэнне літаратурнага твора і яго ўспрыманне (узнаўленне) дыялектычна звязаныя паміж сабой. Гэта, па сутнасці, адзіны і цэласны працэс, у якім паяднаны і ўзаемадзейнічаюць прадметна-рэчыўнае і псіхалагічнае, вобразнае і моўнае, інтэлектуальнае і эмацыянальнае.

Пры аналізе літаратурнага твора неабходна вылучаць кожную з гэтых і многіх іншых сфер і аспектаў літаратурнай творчасці. Паняцце **аналіз** якраз прадугледжвае ўмоўнае расчляненне якой-небудзь цэласнай структуры, вылучэнне ў ёй асобных частак з мэтай вызна-

чэння іх ролі ў функцыяніраванні ўсяго цэлага. Можна звярнуць увагу вучняў на тое, што кожная з'ява рэчаіснасці, кожная рэч маюць сваю структуру, г. зн. складаюцца з нейкіх драбнейшых частак. Такім чынам складана арганізаваныя і атам, і сусвет. Па сутнасці, няма ў прыродзе рэчаў або з'яў, якія былі б маналітна суцэльнымі па сваім складзе.

Аднак існуе і адваротны аналізу працэс, які абазначаецца словам **сінтэз**. Гэта мысліцельная аперацыя па звядзенні разам усіх асобных састаўных частак, іх спалучэнні ў цэласным адзінстве. Аднолькава важна як здольнасць разабрацца ва ўладкаванні, функцыянаванні, шматскладовасці якой-небудзь з'явы або рэчы , так і ўменне ўявіць іх у цэласнасці і завершанасці.

Згодна канцэпцыі сучаснай літаратуразнаўчай навукі, аналіз твора прадугледжвае адначасовы зварот да сінтэзу. Разглядаючы асобныя элементы літаратурнага твора, трэба заўсёды трымаць пад увагай тую цэласнасць, якую ў выніку ўтварае ўзаемадзеянне ўсіх дадзеных элементаў і састаўных частак, усіх момантаў станаўлення літаратурнага твора.

Адным з найбольш прадуктыўных падыходаў да вывучэння літаратурнага твора з'яўляецца **цэласны падыход** або цэласны аналіз. Пры такім падыходзе кожны элемент твора разглядаецца ва ўзаемадзеянні з усімі астатнімі элементамі і з цэласнасцю ўсяго літаратурнага твора. Сучасны даследчык метадалогіі аналізу літаратурнага твора М. М. Гіршман, які з'яўляецца прыхільнікам цэласнага падыходу, падкрэслівае: "Кожны выдзяляемы ў працэсе вывучэння значымы элемент літаратурнага твора павінен разглядацца як пэўны момант станаўлення і разгортвання мастацкага цэлага, як своеасаблівае выяўленне ўнутранага адзінства рэчаіснасці, думкі і слова, яго эстэтычна значымай арганізацыі"[1].

Даследчыкі, сцвярджаючы актуальнасць цэласнага аналізу літаратурнага твора, адзначаюць, што нягледзячы на, здавалася б, супярэчлівасць, закладзеную ў самім гэтым словазлучэнні, ён з'яўляецца неабходнай умовай глыбокага пранікнення ў сапраўдную сутнасць слоўнага мастацтва. "Толькі пры цэласным поглядзе на сістэму, – заўважае А. Б. Есін, – можна вызначыць, якія бакі, элементы і сувязі ў ёй больш сутнасныя, а якія маюць дапаможны характар. У першую чаргу неабходна спазнасць "закон цэлага",

[1] Гиршман М. М. литературное произведение: Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М., 1991. – С. 69.

прынцып яго арганізацыі, а ўжо ён затым падкажа, на што канкрэтна звярнуць увагу”[1].

Цэласнасць аналізу заключаецца не ў тым, каб *пачаргова* пераходзіць ад аднаго ўзроўня твора або “сродка” да другога, а ў тым, каб знаходзіць *сапраўдныя* сувязі паміж імі.

Разглядаючы літаратурны твор, у прыватнасці яго моўную форму, даследчыкі часта карыстаюцца тэрмінам ***тэкст***. Гэта агульнае для мовазнаўства і літаратуразнаўства паняцце. Аднак літаратуразнаўцы і мовазнаўцы ўкладваюць у гэта паняцце не зусім адзін і той жа сэнс. У літаратуразнаўчай навуцы паняцце *тэкст* у большай ступені звязана з канкрэтным літаратурным творам, з яго эстэтычнымі магчымасцямі і асаблівасцямі. Пад літаратурным тэкстам звычайна разумеецца канкрэтнае, завершанае мастацкае цэлае, у якім выяўляецца творчая індывідуальнасць аўтара. Мовазнаўцы глядзяць на тэкст больш шырока. Аб’ектам іх даследавання з’яўляецца, па сутнасці, любы, не толькі літаратурны і не толькі мастацкі, тэкст. У тэксце, зыходзячы з лінгвістычнага разумення, выяўляецца перш за ўсё здольнасць адзінак мовы спалучацца ў звязную і сэнсава цэласную агульнасць. Тэкст трактуецца сучасным мовазнаўствам як “камунікатыўна абумоўленае звязнае цэлае”, “любая арганізаваная сукупнасць знакаў, якая разгортваецца ў прасторы і часе”[2]. Тым самым акцэнтуецца камунікатыўная функцыя тэксту, яго здольнасць служыць сродкам сувязі паміж людзьмі, з’яўляцца крыніцай інфармацыі.

Семіётыка, навука пра знакавыя сістэмы і іх значэнні, разглядае ў якасці тэксту наогул любыя з’явы рэчаіснасці. Усё, што ўспрымаецца чалавекам як надзеленае значэннем або як сістэма значэнняў, можа быць названа , на думку семіётыкаў, тэкстам.

Як адзначаюць аўтары кнігі “Тэкст як з’ява культуры”, у сучасных умовах “само паняцце тэксту пашырылася да межаў культуры, і аказалася магчымым і неабходным чытаць не толькі кнігі і світкі, але і карціны, кінафільмы, рытуалы і лад жыцця. Аказалася, усё, што мы можам разумець, г. зн. усё, што нясе на сабе пячатку чалавечай думкі, – своеасаблівыя тэксты ”[3].

---

[1] Есин А. Б. принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М., 1999. – С. 192.

[2] Ревуцкий О. И. филологический анализ художественного текста / О. И. Ревуцкий. – Минск, 2006. – С. 32.

[3] Антипов Г. А., Марковина И. Ю., Донских О. А., Сорокин Ю. А. Текст как явление культуры / Г. А. Антипов, И. Ю. Марковина, О. А. Донских, Ю. А. Сорокин. – Новосибирск, 1989. – С. 3.

У літаратуры таксама вялікае значэнне мае камунікатыўная, пасрэдніцкая функцыя. Літаратурны твор нясе ў сабе самую разнастайную інфармацыю, аднак тэкст у літаратуразнаўчым аспекце вылучаецца ўсё ж такі перш за ўсё сваімі мастацкімі якасцямі. Таму сучасныя даследчыкі праводзяць размежаванне паміж такімі паняццямі, як *твор* і *тэкст*.

М. М. Гіршман, адзначаючы, што даволі часта паняцці *твор* і *тэкст* выкарыстоўваюцца як сінонімы, а ў постструктуралісцкіх тэорыях апошняе нават выцясняе першае, звяртае ўвагу на тэндэнцыю да іх размежавання, што выразна абазначылася ў сучаснай літаратуразнаўчай навуцы. Як лічыць даследчык, “тэкст і твор – гэта прынцыпова розныя цэлыя”[1]. Вылучаючы *“паэтычны свет”* як “ідэальны, духоўны змест” літаратурнага твора, М. Гіршман разглядае сам твор як спалучальнае звяно паміж гэтым зместам і тэкстам. “Паэтычны свет – яго [літаратурнага твора – Я. Г.] ідэальны, духоўны змест. Мастацкі тэкст, выказванне – неабходная форма існавання гэтага зместу. А твор у яго паўнаце – гэта двуадзіны працэс пераўтварэння свету ў мастацкім тэксце і пераўвасаблення тэксту ў цэласны свет”[2].

Прадстаўленая ў літаратурным творы рэчаіснасць як духоўнага, так і матэрыяльнага характару ў сваім абагульненым выглядзе звычайна атрымоўвае назву *мастацкі свет*. Гэта абазначэнне ў многіх выпадках выкарыстоўваецца ў строга тэрміналагічным статусе, аднак даволі часта яно набывае таксама і метафарычнае адценне. Тэрміналагічнай адназначнасці гэтага выразу перашкаджае якраз яго шырокая распаўсюджанасць. Ён ужываецца ў адносінах і да творчасці аднаго аўтара, і да асобнага твора, і да ўсёй нацыянальнай літаратуры. У такой разбежнасці функцыянальнага выкарыстання ёсць свае станоўчыя бакі, аднак, разам з тым, існуюць таксама і пэўныя складанасці пры аналізе з дапамогай гэтага паняцця адметнасці гісторыка-літаратурнага працэсу, характару суадносін у літаратурным творы яго змястоўных і фармальных бакоў.

Сёння існуе, як нам уяўляецца, неабходнасць у прывядзенні дадзенага паняцця да больш выразнай дэфініцыйнай пэўнасці. Такога падыходу вымагае перш за ўсё тое, што без тэрміна *мастацкі свет* немагчыма абыйсціся пры вырашэнні аднаго з кардынальнейшых

[1] Гиршман М. М. литературное произведение: Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М., 1991. – С. 8.

[2] Гиршман М. М. литературное произведение: Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М., 1991. – С. 9.

пытанняў літаратуразнаўчай навукі, а менавіта пытання пра сувязь слоўнага мастацтва з жыццём. Гэтая сувязь набыла апошнім часам больш складаныя канфігурацыі, успрымаецца не так адназначна і прасталінейна, як гэта мела месца ў мінулым.

Светапогляд чалавека, адметнасць яго светаўспрымання і светаадчування (і аўтара, і яго персанажаў) выяўляюцца ў літаратурным творы не толькі непасрэдна, у апавядальнай або апісальнай манеры. Яны своеасаблівым чынам *"пранікаюць"* у тканку мастацкага твора, утвараючы сімбіятычную цэласнасць з паэтыкай і стылявой характэрнасцю дадзенага пісьменніка. Таму пры разглядзе катэгорыі мастацкі свет даследчыкі літаратуры ўлічваюць не толькі тое, ***што*** знайшло пластычна-вобразнае ўвасабленне ў семіятычнай сферы літаратурнага твора, але і тое, ***як*** будуецца ўся мастацкая сістэма твора як змястоўна-фармальная цэласнасць.

Кожны літаратурны твор мае свой *унутраны* свет, які ўяўляе сабой вынік узаемадзеяння ўспрынятай і асэнсаванай мастаком слова рэчаіснасці з уласцівасцямі мастацкага матэрыялу, моўнай формы. Адметнасць такога спалучэння ў многім абумоўліваецца суадносінамі ўсіх мастацка значымых кампанентаў твора, на ўсіх узроўнях яго структурнай выяўленасці.

У артыкуле "Унутраны свет мастацкага твора", які быў адным з першых у сучасным літаратуразнаўстве ў адкрыцці напрамку даследаванняў змястоўна-фармальнай узаемазалежнасці на ўзроўні паэтыкі, Д.С. Ліхачоў падкрэсліваў, што "мастацкі свет слоўнага твора валодае ўнутраным адзінствам, якое вызначаецца агульным стылем твора або аўтара, стылем літаратурнага напрамку або "стылем эпохі"[1]. Мастацкі свет, падобна стылю на ўсіх узроўнях яго праяўлення, звязаны як з вобразнай фактурай твораў, так і з самымі запаветнымі думкамі і адчуваннямі аўтара. У такім сінтэтызме, здольнасці ахопліваць сабою ўсю прастору творчага працэсу ад аўтарскай задумы да яе непасрэднага ўвасабленне ў мастацкай форме, і выяўляецца тыпалагічнае падабенства гэтых дзвюх з'яў – мастацкага свету і стылю.

Агульнае паняцце *мастацкі свет* мае некалькі мадыфікацый, у залежнасці ад таго, да якой сферы яно адносіцца. Відавочна, што аб'ёмам свайго значэння адрозніваюцца такія адменнікі гэтага паняцця, як *мастацкі свет пісьменніка* і *мастацкі свет твора.* Калі мы разглядаем усю творчасць пэўнага пісьменніка ў яе цеснай сувязі з яго біяграфіяй, жыццёвымі інтарэсамі і маральнымі каштоўнасцямі,

---

[1] Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 87.

то пад светам гэтага аўтара разумеем і рэалізаванае ім у артэфактах, “матэрыялізаванае” ў мастацкай форме, і наогул увесь яго творчы патэнцыял, у тым ліку і яго погляды на жыццё. Зразумела, што тэрміналагічны варыянт *мастацкі свет пісьменніка* значна шырэй па коле сваіх значэнняў, чым варыянт *мастацкі свет твора*, хоць яны і маюць агульнае паходжанне ад аднаго інварыянта. Пры разглядзе першага варыянта ўлічваецца звычайна ўся сукупнасць твораў пісьменніка, у другім выпадку асноўным аб'ектам даследавання становіцца асобны твор. Аднак патрэбна заўважыць, што, аналізуючы адзін твор якога-небудзь аўтара і разглядаючы яго як цэласную мастацкую сістэму, мы ў той жа час пэўным чынам звязваем яго з больш або менш шырокім кантэкстам. Прадстаўнікі рускай фармальнай школы вывучалі структурныя асаблівасці твора без уліку ўплыву на іх асобы аўтара, абставін яго жыцця, характэрнасці гістарычнага часу. Далейшае развіццё літаратуразнаўчай метадалогіі паказала, што такі падыход з'яўляецца аднабаковым, не дае магчымасці выяўлення ўсёй паўнаты быцця літаратурнага твора.

Сучаснае літаратуразнаўства ўсё больш увагі звяртае на даследаванне мастацкай адметнасці, структурна-кампазіцыйнай завершанасці і сэнсавай шматзначнасці літаратурных твораў. Гэта тэндэнцыя мае, вядома, станоўчае значэнне, паколькі раней не заўсёды аддавалася належнае ролі асобнага твора ў агульнай сістэме літаратурнай творчасці, яго эстэтычнай самадастаковасці. Заглыбленне ў мастацкі свет асобнага літаратурнага твора дае даследчыку магчымасць выявіць многія заканамернасці творчага працэсу, прасачыць як на ўзроўні паэтыкі, у тэкставай прасторы фарміруецца змястоўна-фармальная цэласнасць, якая ўяўляе сабой асаблівую мастацкую рэальнасць.

У сістэме літаратуразнаўчых жанраў узнікла апошнім часам такая жанравая разнавіднасць, як даследаванне аднаго твора. У актыве беларускага літаратуразнаўства маюцца грунтоўныя працы, прысвечаныя разгляду асобных твораў літаратуры, аднак грунтоўная распрацоўка тэарэтыка-металагічных асноў аналізу асобных літаратурных твораў з улікам шматстайнасці іх змястоўна-фармальнага ўвасаблення яшчэ наперадзе.

Выкарыстанне катэгорыі *мастацкі свет* можа якраз у значнай ступені паспрыяць выпрацоўцы плённых падыходаў да сінтэтычнага, цэласнага засваення літаратуры, значна пашырыць уяўленні пра мнагалучнасць повязей паміж рознымі бакамі і аспектамі складаных і ўзаемазвязаных працэсаў стварэння мастацкага твора і яго творчага ўспрымання і інтэрпрэтавання.

Найбольш выразна ўяўленні пра мастацкі свет аўтара ўвасабляюцца ў яго стылі. Стыль – гэта тая прызма, праз якую праламляюцца погляды аўтара на свет, яго самасвядомасць і яго мастацкія інтэнцыі, яго ўяўленні пра межы і магчымасці мастацтва, творчасці. Светабачанне, з аднаго боку, і паэтыка, з другога боку, сыходзяцца менавіта ў стылі. Калі, вядома, разумець яго ў шырокім сэнсе, як панятце, па сутнасці, блізкае, роднаснае паняццю *мастацкі свет*.

Стыль традыцыйна разглядаюць як пераважнае выяўленне асаблівасцей мастацкай формы, структурнай арганізацыі твора, яго моўнага выражэння. Аднак, разам з тым, з поля зроку даследчыкаў не знікае і вобразная фармуліроўка, што стала крылатай: “Стыль – гэта чалавек”. У беларускім літаратуразнаўстве яна стаіць дзесьці побач з другім афарыстычным выказваннем, словамі Кузьмы Чорнага пра тое, што “чалавек – гэта цэлы свет”.

Спалучыўшы разам абедзьве гэтыя формулы, можна атрымаць сінтэзаваную: ***чалавек – стыль – свет.***

Схему ўзаемадзеяння светапоглядных і мастацкіх фактараў у літаратурным працэсе можна ўявіць наступным чынам:

свет рэчаіснасці – аўтар -
- стыль – мастацкі свет – чытач

Уяўленні пра свет, якія складваюцца ў свядомасці аўтара, несумненна ўплываюць на станаўленне яго стылю ў шырокім значэнні гэтага паняцця. Устаноўкі стылю (светапоглядныя і эстэтычныя) выяўляюцца ў фарміраванні мастацкага свету (асобнага твора і творчасці пісьменніка ў цэлым). Праз успрыманне мастацкага свету чытач спазнае таксама і стылявыя глыбіні творчасці аўтара. Многія даследчыкі зближаюць між сабой паняцці мастацкага свету і стылю. І адбываецца гэта якраз таму, што абедзьве гэтыя катэгорыі звязаны ў вялікай ступені з суб’ектыўнасцю аўтарскага светабачання, праламленнем моўна-стылявой харатэрнасці твора скрозь прызму асабовасці, жыццёвага і эстэтычнага вопыту індывідуума. Стыль як выяўленне канцэптуальнасці на ўзроўні паэтыкі надае мастацкаму свету пісьменніка мэтаскіраванасць, суадносіць пачуццёва ўспрымаемыя рэаліі і вобразы з экспрэсіўнымі магчымасцямі маўлення.

С. Андраюк паняцце стылю звязвае з такой катэгорыяй, як *"мадэль рэчаіснасці".* Ва ўступным артыкуле да кнігі "Стыль пісьменніка" ён адзначае: "... калі пісьменніку ўдаецца эстэтычна сцвердзіць свой ідэал, удаецца стварыць сваю мадэль рэчаіснасці, якая як бы роўная рэчаіснасці ў сваёй цэласнасці і завершанасці і ў той жа час адзіная і непаўторная, можна тады гаварыць пра стыль"[1].

Разглядаючы творчасць буйнейшых беларускіх пісьменнікаў XX стагоддзя, класікаў беларускай літаратуры, немагчыма абыйсці ўвагай іх жыццёвы і эстэтычны вопыт, багаты і складаны духоўны свет. Тым больш, што ў многіх выпадках аўтабіяграфічны матэрыял становіцца для пісьменніка асновай для стварэння мастацкіх твораў («На ростанях» Якуба Коласа, «Птушкі і гнёзды» Янкі Брыля, творы іншых празаікаў, не кажучы ўжо пра аўтабіяграфічна-спавядальны пачатак большай часткі лірыкі).

Жыццёвы вопыт пісьменніка, яго кругагляд, адметнасць светабачання і светаўспрымання, факты біяграфіі – усё гэта пэўным чынам адбіваецца на характэрнасці творчай манеры, індывідуальных асаблівасцях стылю.

Сапраўды, цэлы свет заключаецца ў кожным значным творы беларускай літаратуры. Пранікненне ў яго глыбіні магчыма пры ўважлівых адносінах да ўсіх без выключэння яго прыкмет і асаблівасцей.

У наш час праблемам літаратуразнаўчай метадалогіі, таксама як і распрацоўцы сістэмы прыёмаў аналізу літаратурнага твора, надаецца ўсё больш прыкметная ўвага. Такая неабходнасць выклікана цэлым шэрагам прычын. Адной з галоўных з'яўляецца пераходнасць культурна-гістарычнай эпохі, у якую мы жывем. На думку аднаго з буйнейшых сучасных эстэтыкаў Віктара Бычкова, мы знаходзімся зараз "на пачатку прынцыпова новай (*інакшай*) эпохі ў гісторыі чалавецтва", а надыход яе падрыхтоўваўся складанымі і бурнымі працэсамі мінулага стагоддзя, у прыватнасці тым, што "другая палова XX ст. у культуры была абвострана арыентавана на глабальную пераацэнку каштоўнасцей"[2]. На сутыку стагоддзяў і тысячагоддзяў адбываюцца пошукі не толькі новых сродкаў мастацкага выражэння, але і новых падыходаў у даследаванні феномена літаратуры. Змяняецца

---

[1] Андраюк С. Да пытання аб індывідуальным стылі пісьменніка / С. Андраюк // Стыль пісьменніка. – Мінск, 1974. – С. 5.

[2] Бычков В. Эстетика / В. Бычков. –М., 2002. – С. 5.

кардынальным чынам само ўяўленне пра мастацтва, яго межы і магчымасці.

Відавочна, што ў такой складанай сітуацыі, калі стаў незвычайна шматгранным, здольным да дынамічных трансфармацый, а пачасту і плынным, не заўсёды ўлоўным сам прадмет літаратуразнаўчага даследавання, узнікае абавязковая патрэба ў больш гнуткіх, шматаспектных метадах аналізу літаратурнага працэсу і яго асноўнага складніка – мастацкага твора, тэксту.

У працэсе складвання літаратуразнаўчых канцэпцый у першыя дзесяцігоддзі XX стагоддзя, пад час фарміравання самаго беларускага літаратуразнаўства як навуковай дысцыпліны былі ў той або іншай ступені запатрабаваныя розныя метады даследавання літаратуры. Даволі ўплывовай заставалася ў той перыяд метадалогія даследавання, выпрацаваная ў рэчышчы культурна-гістарычнай школы. Пазней яна была "адціснута" на перыферыю непадзельна запанаваўшым метадам сацыялістычнага рэалізму.

Застаючыся ў межах марксісцкага літаратуразнаўства, акадэмік Іван Замоцін, аказаў прыкметнае ўздзеянне на стан беларускай літаратуразнаўчай думкі менавіта дзякуючы выкарыстанню прынцыпаў культурна-гістарычнай школы, а таксама, як адзначае У.Конан, біяграфічнага метаду. У прадмове да зборніка прац выдатнага вучонага У.Конан дакладна і ўзважана характарызуе ўсе бакі ўздзеяння на працэс спасціжэння твораў беларускай літаратуры метадалогіі культурна-гістарычнай школы, адзначаючы і тое, што яна часам прыводзіла да "спрашчэння, ігнаравання мастацкай і эстэтычнай спецыфікі літаратуры"[1]. І ў той жа час даследчык бачыць сапраўдныя вартасці гэтай навуковай школы, якія, па яго меркаванні, заключаюцца найперш у тым, што яна "ўстанавіла залежнасць літаратурнага працэсу ад сацыяльна-палітычнага стану грамадства, выкарыстала параўнальны метад даследавання літаратуры, аналізавала ўзаемаўплывы нацыянальных літаратур"[2].

М.Мушынскі, грунтоўна аналізуючы літаратуразнаўчыя канцэпцыі, прыёмы даследавання літаратурнага твора, характэрныя для І. Замоціна, падкрэслівае, што для гэтага літаратуразнаўцы, які, несумненна, быў вымушаны аддаваць даніну новым метадалагічным павевам, не былі зусім чужымі і тыя тэорыі, што не прымаліся, па

---

[1] Конан У. Іван Замоцін: на сумежжы дзвюх культур // Замоцін І. І. Творы. Літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1991. – С. 11.

[2] Конан У. Іван Замоцін: на сумежжы дзвюх культур // Замоцін І. І. Творы. Літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1991. – С. 11.

сутнасці, тагачаснай афіцыйнай ідэалогіяй. Разважаючы над яго памяркоўным стаўленнем да гэтых тэорый і падыходаў, М.Мушынскі прыходзіць да высновы, што ў “кампраміснасці, цярпімасці да розных тэарэтыка-метадалагічных дактрын і літаратуразнаўчых школ якраз і выявілася імкненне І.Замоціна сінтэзаваць у сваёй тэорыі ўсё рацыянальнае і каштоўнае, не выключаючы і дасягненні фармалістаў, псіхааналітыкаў, рэфлексіколагаў”[1].

Аднак у даваенны, а ў пэўнай ступені і ў пасляваенны час, метадалогія беларускага савецкага літаратуразнаўства захоўвала ў прынцыпе маналітную аднароднасць, не прымаючы ў сваё ўлонне іншародныя ідэі і тэорыі. Толькі пачынаючы з 1960-х гадоў, паступова пашыраецца круг даследчыцкіх падыходаў, спосабаў пранікнення ў змястоўныя і фармальныя пласты літаратурнага твора. Узрастае цікавасць да фарматворчасці, жанравай спецыфікі літаратуры, стылявой адметнасці мастацкага свету пісьменніка. З’яўляюцца працы, у якіх даследуюцца асаблівасці выяўлення ў літаратуры псіхалагізму.

У той жа час трэба адзначыць, што асобных школ і плыняў, якія засноўваліся б на пэўнай аўтаномнай метадалогіі, з агульнага рэчышча беларускага літаратуразнаўства другой паловы XX ст. не вылучылася. Вопыт развіцця даследчыцкіх школ, якія існавалі ў савецкім літаратуразнаўстве, а таксама, у нейкай ступені, часта апасродкавана, замежнага літаратуразнаўства, беларускім літаратуразнаўцамі ўлічваўся і засвойваўся ў цэлым, зыходзячы з канкрэтна-гістарычнай сітуацыі і спецыфікі нацыянальнага літаратурнага працэсу. З канца 1980-х гадоў гэтае назапашванне набывае праявы інтэнсіўнасці, і колькасныя характарыстыкі пераходзяць у якасныя.

Самым істотным момантам у пашырэнні тэарэтыка-метадалагічных магчымасцей сучаснага літаратуразнаўства стала ўсведамленне неабходнасці суіснавання і ўзаемадзеяння розных падыходаў пры даследаванні літаратурнага феномену, звароту да методык і напрацовак іншых гуманітарных дысцыплін. Падобная метадалагічная талерантнасць, з аднаго боку, была абумоўлена вымогамі развіцця самой літаратуразнаўчай навукі, з другога боку, яна была вынікам змен у грамадскім самаўсведамленні. Тэндэнцыю, агульную для ўсёй сферы гуманітарыстыкі, якая акрэслівае прыярытэты сучаснага светабачання, выразна сфармуляваў у адным са сваіх артыкулаў філосаф С.Падокшын. Вызначальнымі рысамі сучаснага гуманітарнага даследавання, на думку вучонага, павінны стаць

[1] Мушынскі М. Каардынаты пошуку. Беларуская крытыка: набыткі, перспектывы / М. Мушынскі. – Мінск, 1988. – С. 219.

“дыялагічнасць, дапушчальнасць іншых, адметных трактовак і пунктаў гледжання, пэўны навуковы плюралізм (зразумела, абгрунтаваны), адмова ад прэтэнзіі на манаполію сваіх меркаванняў”[1].

Сучасныя літаратуразнаўчыя працы, у якіх вызначаецца ў якасці асноўнага нейкі пэўны метад даследавання, аналіз асаблівасцей літаратурнага працэсу ў якіх грунтуецца на адпаведным гэтаму метаду тэрміналагічным інструментарыі, у той жа час утрымліваюць і выхады-повязі да іншых метадалагічных сістэм. Так, у манаграфіі З. Мельнікавай “Беларускае гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства”, у якой, натуральна, на першым плане знаходзіцца абазначаны ў назве метад літаратуразнаўчага даследавання, не абыходзіцца ўвагай і тое значэнне, якое маюць для выяўлення асаблівасцей функцыянавання літаратурнага твора ў часе метады і прыёмы гісторыка-генетычнага даследавання, рэцэптыўнай эстэтыкі, герменеўтыкі, структуралізму. Аўтар імкнецца да прачытання твораў мінулых гістарычных эпох, зыходзячы з неабходнасці іх эстэтычнай актуалізацыі ў новым часе, выяўляючы пры гэтым тыя інтэрпрэтацыйныя магчымасці, якія ў закадзіраваным выглядзе прысутнічаюць у іх ад самага пачатку, ад моманту рэалізацыі аўтарскай задумы. Задача даследчыка, як падкрэсліваецца ў кнізе, унікнуць пры гэтым мадэрнізацыі твораў мінулых гістарычных эпох, падгонкі яе пад сучасныя эстэтычныя ўяўленні. “Супярэчнасць паміж сэнсава-змястоўнай напоўненасцю мастацкага твора і многаварыянтнасцю яго магчымых даследчыцкіх інтэрпрэтацый у навуковай працы павінна вырашаецца, – як мяркуе З.Мельнікава, – на матэрыяльнай аснове – *структуры твора*”[2]. Менавіта ў гэтым бачыцца ёй гарантыя аб’ектыўнасці аналізу літаратурнага твора.

У беларускім літаратуразнаўстве ў нейкай меры выявіўся ўплыў ідэй рускай структуралісцкай школы яшчэ ў пару яго найбольшага ўздыму – у 1970-я гады. У той час выходзяць працы беларускіх даследчыкаў, прысвечаныя структурнаму вывучэнню асобных складнікаў літаратурнага працэсу: “Структура вершаванага вобраза: Умоўная асацыятыўнасць у сучаснай савецкай паэзіі” І.Шпакоўскага (1972); “Структура твора: Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм” В.Жураўлёва (1978). Аднак тэматыка гэтых і падобныя ім прац у большай ступені была абумоўлена агульнай зацікаўленасцю праблемамі

---

[1] Падокшын С. Суцяшэнне гісторыяй / С. Падокшын / ЛіМ. 2000. 28 ліп.

[2] Мельнікава З. Беларускае гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства / З. Мельнікава. – Брэст, 2003. – С. 24.

паэтыкі, чым задачамі актуалізацыі на беларускім літаратурным матэрыяле канцэпцый структуралізму.

Структуралізм як літаратуразнаўчая школа, як метадалогія даследавання ў эпоху постмадэрну ўдакладняецца, карэктуецца і ў нейкай меры адмаўляецца дэканструктывісцкімі падыходамі да вывучэння тэксту, характэрнымі для постмадэрнісцкага дыскурсу. Аднак патрэбна ўлічваць, што постмадэрнісцкае бачанне свету як і любое іншае, выяўляе менавіта свой час, з’яўляючыся канкрэтна-гістарычным, а не універсальным выражэннем адносін чалавека да мастацтва. Таму постмадэрнісцкі дэцэнтраваны мастацкі свет, як адзін з магчымых, не можа прэтэндаваць на выключнасць і адзінасць у наш час, характэрнай адзнакай якога сапраўды з’яўляецца плюра-лістычнасць поглядаў. Такім чынам, метады і прыёмы структурнага даследавання літаратурнага твора, якія ўлічваюць дыхатанімічнасць і дыялектычную суадноснасць многіх яго складнікаў, не страчваюць сёння сваёй актуальнасці.

Для беларускага літаратуразнаўства на сучасным этапе яго раз-віцця задача сінтэтычнага асваення вопыту, назапашанага літарату-разнаўчымі, лінгвістычнымі, філасофска-эстэтычнымі, семіятычнымі, псіхолага-аналітычнымі і іншымі плынямі і школамі апошняга стагоддзя, застаецца адной з важнейшых. Неабходнасць падыйсці ўшчыльную да тэксту, ахапіўшы яго ў розных ракурсах праяўлення, прымяняючы пры гэтым прынцып *close reading*, вымагае ўважлівага стаўлення да ўсіх без выключэння спосабаў пранікнення ў загадкавую прыроду мастацкай творчасці.

У той жа час неабходна памятаць, што дастаткова плённым бывае толькі тое, што арганічна, у чым пры ўсіх магчымых метамарфозах гістарычнага развіцця захоўваецца сутнаснае ядро.

Беларускае літаратуразнаўства на працягу мінулага стагоддзя выпрацавала свае ўласныя, уласцівыя толькі яму, падыходы і спосабы асэнсавання літаратурнага працэсу. І суадноснасць іх, ступень счаплення і ўзаемадзеяння ў кожным канкрэтным выпадку своеасаблівыя, адпаведныя прадмету даследавання.

Думаецца, найбольш прадуктыўным падыходам пры звароце да метадалогіі даследавання літаратурнага тэксту, выпрацаванай замежнымі літаратуразнаўчымі школамі і ўзбагачанай дасягненнямі сумежных гуманітарных дысцыплін, з’яўляецца якраз такі прынцып, які ўлічвае не толькі магчымасць прымянення асобнага метаду або сумы прыёмаў на матэрыяле нацыянальнай літаратуры, але і не выпускае з-пад увагі суадноснасць розных метадаў паміж сабой, іх дыялог у агульным полі сучаснай культуратворчасці.

Неабходнасць уважлівага стаўлення да ўсяго спектра спосабаў і прыёмаў прачытання тэксту ўзмацняецца ва ўмовах развіцця сучаснага беларускага літаратуразнаўства яшчэ і тым, што на папярэдніх этапах выяўлялася ўсё ж такі пэўная аднабаковасць метадалагіі даследавання. Больш увагі надавалася аналізу змястоўных характарыстык твора і творчасці пісьменніка ў цэлым, пытанням ідэалогіі, адпаведнасці канцэпцый аўтара грамадска-палітычнай парадыгме часу. Гэта сфера даследавання, несумненна, мае сваё значэнне. Аднак патрэбна ўлічваць, што і светапоглядныя характарыстыкі найбольш адэкватна могуць быць выяўлены ў літаратурным тэксце пры яго шматбаковым, сістэмным аналізе, пры вывучэнні не толькі прамога вербальнага выражэння ідэй і выказванняў аўтара і яго персанажаў, але і ўсіх адметнасцей мастацкай формы, стылявой і вобразнай увасобленасці твора.

Пры стуктурным аналізе твора сёння надзвычай важна ўлічваць не толькі дэнататыўныя, але і ўсе канататыўныя значэнні яго кампанетаў. Структурна-семіятычныя даследаванні, у сукупнасці з іншымі метадамі, у прыватнасці з выкарыстаннем прыёмаў рэцэптыўнага, псіхааналітычнага даследавання, могуць дапамагчы глыбей пранікнуць у сэнсавыя пласты твора, выявіць яго мастацкую значымасць, сімвалічную шматмернасць.

Велізарны, пакуль што амаль не даследаваны матэрыял уяўляюць сабой, напрыклад, варыянты аўтарскага тэксту, чарнавікі, аўтографы, нататкі, накіды, пакінутыя класікамі літаратуры. Вывучэнне гэтага матэрыялу з выкарыстаннем найноўшых методык даследавання дасць магчымасць зазірнуць у творчую лабараторыю пісьменніка, глыбей асэнсаваць творчы працэс як разгортванне мастацкіх сэнсаў у іх непасрэднай яўленасці ў мастацкай форме.

Асаблівую праблему ў сувязі з інтэграваннем беларускага літаратуразнаўства ў сучасную гуманітарную навуковую парадыгму складае выкарыстанне адпаведнай тэрміналогіі, фарміраванне абноўленага тэрміналагічнага апарату, які забяспечыў бы эфектыўнасць даследавання шматстайных аспектаў літаратурнага працэсу. У гэтай сферы яшчэ шмат нявырашаных пытанняў. Патрабуюць удакладнення многія запазычаныя тэрміны, існуе неабходнасць ва ўвядзенні новых тэрмінаў. Не можа не насцярожваць безаглядная захапленне некаторых даследчыкаў тэрміналогіяй іншых навуковых дысцыплін, у тым ліку прыродазначых, дакладных навук. Пры аперыраванні запазычанымі тэрмінамі неабходна памятаць, што пэўнае навуковае паняцце ўзнікла ва ўласцівым яму асяроддзі як састаўная частка адпаведнай метадалагічнай сістэмы. А таму механістычны перанос яго ў іншы

дыскурс можа аказацца бясплённым. Толькі такое інтэграванне, якое выклікаецца ўнутранымі, наспелымі патрэбамі літаратуразнаўчых стратэгій, прыводзіць да вынікаў.

Значны ўклад у распрацоўку метадалогіі літаратуразнаўчага даследавання ўнёс буйнейшы беларускі вучоны і пісьменнік І. Я. Навуменка. Даследчыцкая ўвага І. Я. Навуменкі была скіравана найперш на творчыя постаці класікаў нашай літаратуры. Яго фундаментальныя працы “Янка Купала: Духоўны воблік героя” (1967) і “Якуб Колас: Духоўны воблік героя” (1968) пазначылі сабой новы ўзровень развіцця купалазнаўства і коласазнаўства, далі магчымасць праз прызму характаралогіі ацаніць сапраўдныя маштабы здзейсненага ў літаратуры гэтымі вялікімі пісьменнікамі.

Варта адразу назваць тую фундаментальнейшую ўласцівасць, якой вызначалася накіраванасць даследчыцкай метадалогіі І. Я. Навуменкі ў названых і іншых яго працах. Гэта гістарызму падыходзе да разгляду літаратурных з’яў. Творчасць Купалы і Коласа трывала ўпісвалася аўтарам у кантэкст гістарычнага развіцця нацыянальнай літаратуры, іх творчая метадалогія супастаўлялася з тымі прынцыпамі мастацкага асваення рэчаіснасці, якія былі характэрны для пісьменнікаў папярэдніх культурна-гістарычных перыядаў, для вуснай народнай творчасці.

Каб паказаць, у чым сутнасць новага кроку ў развіцці беларускага слоўнага мастацтва, які зрабілі Колас і Купала, І. Я. Навуменка вызначае як агульна-тыпалагічнае, што аб’ядноўвала паэтыку і светапогляд народных песняроў з нацыянальнай мастацкай традыцыяй, так і індывідуальна-адметнае, тое, што прыўнеслі ў літаратурны працэс менавіта яны. Адной з важнейшых заслуг Купалы і Коласа І. Я. Навуменка лічыць тое, што менавіта дзякуючы ім “у беларускай літаратуры паяўляецца псіхалагічна складаны, жыццёва і мастацка праўдзівы і паўнакроўны вобраз беларуса”, і што менавіта з гэтага часу “можна весці гаворку аб нацыянальным тыпе, характары”[1].

Галоўныя літаратуразнаўчыя кнігі І. Я. Навуменкі якраз і прысвечаны раскрыццю таго, якім чынам выяўляецца ў творчасці класікаў вобраз чалавека ў паўнаце і шматстайнасці яго духоўных і псіхалагічных праяў. Увага даследчыка сканцэнтроўваецца на падрабязным аналізе паэтыкі, стылю, моўнага майстэрства пісьменнікаў, іх светапогляду і адметнасці паэтычнага бачання.

---

[1] Навуменка І. Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І. Я. Навуменка. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1981. – С. 11.

Такі падыход, у якім змястоўныя і фармальныя аспекты літаратурнай творчасці разглядаюцца ў іх цеснай спалучанасці і ўзаемаабумоўленасці, заключае ў сабе надзвычай перспектыўныя магчымасці. Сапраўды, паколькі выяўленне глыбіні і шматграннасці чалавечага характару ў літаратурным творы дасягаецца з дапамогай вобразна-выяўленчых сродкаў, то і ў літаратуразнаўчым даследаванні гэта сувязь павінна стаць аб'ектам першаступеннай увагі.

У савецкім літаратуразнаўстве 1960-х – 1970-х гадоў дадзеная канцэпцыя атрымоўвала значнае пашырэнне, з'яўляючыся метадалагічнай асновай многіх прац, у якіх грунтоўна аналізавалася змястоўнае багацце мастацкай формы. Вядомы літаратуразнаўца У. Д. Дняпроў падкрэсліваў узаемазалежнасць чалавеказнаўчых і эстэтычных аспектаў, звяртаючы ўвагу на тое, што “высвятленне ісцін чалавека” ажыццяўляецца ў літаратуры “адначасова і ў бесперапыннай сувязі з высвятленнем ісцін мастацтва”[1]. Гэтую заканамернасць не можа не ўлічваць літаратуразнаўчая навука, калі яна імкнецца да раскрыцця сапраўднай прыроды літаратурнай творчасці. Як слушна заўважае расійскі даследчык, “у літаратуры вынік існуе не як штосьці гатовае, а толькі разам са шляхам, які да яго вядзе, «новыя звесткі аб чалавечай прыродзе» (Дастаеўскі) – толькі разам з мастацкімі прыёмамі, якімі яны здабываюцца, персанажы і характары – толькі разам са спосабамі іх выяўлення”[2]. Гэтую спецыфіку слоўнага мастацтва добра ўсведамляў І. Я. Навуменка, разглядаючы творчы працэс як з'яву складаную, дыялектычна супярэчлівую, якую немагчыма звесці да “люстрана-адналінейнага, павярхоўнага адбіцця аб'ектыўнай рэчаіснасці”[3]

Суб'ектыўны аспект мае вельмі істотнае значэнне ў творчым працэсе, паколькі адметнасць светабачання і жыццёвай пазіцыі аўтара ў многім прадвызначае паэтыку яго твораў. І. Я. Навуменка ставіць у лік першаступенных задачу даследавання ўнутранага свету аўтара ў яго адносінах да мастацкіх інтэнцый. “Перш за ўсё – заўважае ён – не трэба забываць пра асобу самога мастака, пра яго духоўны склад, непаўторны чалавечы воблік, схільнасці, сімпатыі, антыпатыі”[4]. Суаднясенне – вядома, не наўпраставае – творчых пошукаў аўтара з духоўным воблікам яго герояў, на думку І. Я.

---

[1] Днепров В. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского / В. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1978. – С. 3.

[2] Днепров В. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского / В. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1978. – С. 3.

[3] Навуменка І. Я. Янка Купала / І. Я. Навуменка. – Мінск: вышэйшая школа, 1980. – С. 5.

[4] Тамсама

Навуменкі, дае магчымасць для істотнага пашырэння даследчыцкага поля. Такі падыход выяўляе сваю актуальнасць і ў сучасных умовах, калі назіраецца тэндэнцыя да пэўнага адасаблення таго, што звязана са светам аўтара, ад літаратурнага твора, які ўспрымаецца як *тэкст*, аўтаномная і замкнёная на сабе структура.

У літаратуразнаўчых даследаваннях І. Я. Навуменкі якраз вялікая ўвага надаецца выяўленню светабачання, творчай манеры, мастацкага свету пісьменіка – усяму, што складае яго творчую індывідуальнасць, чым ён адрозніваецца ад іншых аўтараў. Параўнальна-тыпалагічны метад знайшоў у асобе І. Я. Навуменкі аднаго з самых адданых прыхільнікаў. Як нам уяўляецца, у пэўным сэнсе якраз логіка дадзенага метаду прывяла даследчыка да ідэі стварэння дзвюх манаграфій – пра Купалу і Коласа, у якіх мастацкія светы класікаў разгортваецца як бы ў паралельным вымярэнні.

Ні ў аднаго з купалазнаўцаў і коласазнаўцаў, мабыць, так раўналежна не падзелена ўвага паміж творчасцю абодвух класікаў, як у І. Я. Навуменкі. Адны літаратуразнаўцы займаліся пераважна вывучэннем творчасці Купалы, другія – Коласа. І. Я. Навуменка ж, па сутнасці, адзіны даследчык, які не толькі з аднолькавай грунтоўнасцю раскрыў у сваіх працах змястоўна-фармальную, мастацкую адметнасць творчай спадчыны класікаў, але і распрацаваў пры гэтым метадалогію супастаўляльнага аналізу іх творчасці ў самым шырокім дыяпазоне. І. Я. Навуменка не абмежаваўся канстатацыяй відавочнага факта супрацьпастаўленасці Купалы і Коласа як мастакоў, што адносяцца да розных тыпаў паэтычнага мыслення. Грунтуючыся на супастаўленні творчых манер і паэтык Купалы-лірыка і Коласа-эпіка, даследчык паказаў увасабленне іх творчых прынцыпаў у дынаміцы станаўлення. Пры гэтым ён звяртаў увагу не толькі на адрозненні, але і на тыпалагічныя сыходжанні, на пэўную ідэйна-эстэтычную блізкасць творчасці народных песняроў, абумоўленую шэрагам сацыяльных і культурна-гістарычных прычын.

Многія з'явы тагачаснай рэчаіснасці, як заўважае І. Я. Навуменка, знайшлі аднолькава грунтоўнае выяўленне ў творах абодвух беларускіх класікаў. Гэта тлумачыцца ў першую чаргу тым, што для іх быў агульным і аднолькава блізкім свет народнага жыцця, свет клопатаў і надзей беларускага селяніна-працаўніка. У гэтым аснова народнасці і дэмакратызму іх творчасці, якія затым сталі вызначальнымі прыкметамі нацыянальнай літаратуры на ўсім працягу яе развіцця да нашых дзён уключна. І. Я. Навуменка асабліва падкрэслівае гэтую адметнасць нашай літаратуры: "Ні адна другая літаратура так моцна не прывязана да вёскі, да зямлі, да селяніна і

кола яго пачуццяў, успрыманняў, уяўленняў – сацыяльных, этычных, эстэтычных, – як літаратура беларуская”[1].

Задача даследчыка заключалася ў выяўленні індывідуальнай творчай адметнасці Купалы і Коласа менавіта ў межах гэтай агульнай светапоглядна-мастацкай парадыгмы, у тым, каб паказаць, як з гэтай агульнай глебы ўздымаліся да вышынь мастацкай дасканаласці і асабовай непаўторнасці магутныя таленты, які шлях яны прайшлі ў сваім развіцці.

Як заўважае І. Я. Навуменка, у творах Купалы і Коласа, асабліва першапачатковага перыяду, часта можна сустрэць аналагічныя тэмы, матывы, вобразы, малюнкі побыту і рэаліі прадметнага свету. Аднак жа гэта падабенства пры больш уважлівым аналізе выяўляе сваю адноснасць. Супастаўлячы канкрэтныя вершаваныя творы паэтаў, у якіх гаворка ідзе быццам бы “пра адно і тое ж” – адна і тая ж тэма, падобныя вобразы і нават сітуацыі, – даследчык паказвае, як парознаму пры гэтым выяўляюць сябе характэрныя для аўтараў спосабы мастацкага выражэння, уласцівыя ім тыпы светаадчування.

Варта звярнуць увагу і на методыку правядзення даследчыкам параўнальнага аналізу твораў. І. Я. Навуменка не вылучае для параўнання асобныя цытаты з твораў Купалы і Коласа, а ўзнаўляе побач, на адной старонцы, вершы паэтаў цалкам[2]. Гэта дае магчымасць больш наглядна прадставіць складаны працэс узаемадзення паміж паэтыкай і светапоглядам, суаднесці іх на ўзроўні *ц э л а с н а г а* ўспрымання. У дадзеным выпадку рэалізуюцца адразу два віды супастаўлення. Параўноўваюцца, па-першае, мастацкія сістэмы двух беларускіх класікаў. І такое параўнанне канкрэтызуецца, разгортваецца на аснове суаднясення ўнутры гэтых сістэм планаў зместу і выражэння. Такім чынам, аналіз, які выкарыстоўваецца даследчыкам пры супастаўлені творчых манер і стыляў класікаў, неаддзельны ад сінтэзу. Менавіта спалучэнне аналізу і сінтэзу дае магчымасць глыбокага пранікнення ва ўнутраны свет мастацкага твора, садзейнічае раскрыццю ўсёй паўнаты і шматстайнасці ўзаемадачыненняў мастака з рэчаіснасцю.

І. Я. Навуменку належыць, мабыць, найбольш дакладнае, сутнаснае вызначэнне мастацкай адметнасці Купалы і Коласа ў параўнальна-тыпалагічным аспекце. Характарызуючы талент Купалы як у аснове сваёй лірычны, а коласаўскі – як эпічны, даследчык,

[1] Навуменка І. Я. Янка Купала /І. Я. Навуменка.– Мінск: вышэйшая школа, 1980.– С. 4.
[2] Гл.: Навуменка І. Я. Янка Купала / І. Я. Навуменка. – Мінск: вышэйшая школа, 1980. – С. 12 – 16.

грунтуючыся на ўважлівым аналізе паэтыкі іх твораў, разгортвае дадзенае параўнанне ў выглядзе стройнай дыхатанімічнай мадэлі. Ім разглядаюцца суадносіны і ўзаемадзеянне такіх бакоў і ўласцівасцей творчасці класікаў, як *рамантычнае* і *рэалістычнае*, *гераічнае* і *паўсядзённае*, *суб'ектыўнае* і *аб'ектыўнае*, *умоўнае* і "*прадметнае*". Абапіраючыся на такі канцэптуальны падыход, І. Я. Навуменка адзначае: "Паэтычнае мысленне Купалы вызначаецца рамантычнай маштабнасцю, палётам думкі, яго вобразы, малюнкі часта нясуць сімвалічную, філасофскую нагрузку. У Коласа, наадварот, пераважае канкрэтная карціна, характар, вобраз, у яго паэтычных творах шырока прадстаўлен матэрыяльны, рэчавы свет"[1]. Вывады і абагульненні даследчык высноўвае на падставе падрабязнага разгляду канкрэтнай увасобленасці мастацкага светапогляду кожнага з паэтаў у іх творах.

Прыкметы таго рамантычнага разладу паміж ідэалам і сапраўднасцю, якія быў характэрны для светабачання Купалы, І. Я. Навуменка знаходзіць перш за ўсё ў экспрэсіўнасці выкарыстоўваемых ім сродкаў паэтычнага выражэння, асаблівасцях яго кантраснай, прасякнутай рэзкімі проціпастаўленнямі і гіпербалізаванай вобразнасцю, паэтыкі. Колас, светаўспрыманне якога было ў большай ступені ўраўважаным, згарманізаваным, у сваіх творах, як гэта добра паказвае І. Я. Навуменка, выяўляў праз павышаную зацікаўленасць да асобнага прадмета, рэчы, рэаліі свае адносіны да жыцця, свае этычныя і эстэтычныя погляды. У аснове такой аўтарскай пазіцыі, на думку І. Я. Навуменкі, знаходзіцца ўспрыманне быцця ў яго цэласнасці і гарманічнасці. Ён асабліва падкрэслівае, што для стылю Коласа характэрны "мастацкі сінтэз, цэльнае, непасрэднае светаўспрыманне"[2].

Раздумваючы над праблемай узаемазалежнасці ў творчасці пісьменніка стылявых і светапоглядных фактараў, І. Я. Навуменка выказвае меркаванне аб тым, што "прычыны перавагі мастацкага сінтэзу над аналізам, відаць, у тым, што творчасць Коласа па духу вельмі блізкая да народнага светаўспрымання"[3]. Як нам думаецца, нікольні не прымяншаючы народнасці паэзіі Купалы, даследчык змог вельмі дакладна і тонка вызначыць істотную адметнасць выяўлення народнага менталітэту і яго эстэтычных характарыстык у творчасці

---

[1] Навуменка І. Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І. Я. Навуменка. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1981. – С. 14.
[2] Навуменка І. Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І. Я. Навуменка. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1981. – С. 27.
[3] Навуменка І. Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І. Я. Навуменка. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1981. – С. 27.

Коласа. Шматбакова даследуючы паэму Коласа “Новая зямля”, І. Я. Навуменка раскрывае сувязь гэтага шэдэўра беларускай паэзіі з народным светаўспрыманнем і светаадчуваннем. Гэтая сувязь, на яго думку, рэалізуецца перш за ўсё ў выяўленні “пачуццёвай радасці як асноўнай апоры жыцця”[1]. “Радасць жыцця як існавання – гэтай эпікурэйскай паэзіяй наскрозь прасякнута «Новая зямля»” [120] – робіць выснову І. Я. Навуменка.

Цікавыя і перспектыўныя супастаўленні, аналогіі ажыццяўляліся вучоным пераважна ў межах нацыянальнай літаратуры. І. Я. Навуменка пераканаўча паказаў, што кампаратывістычныя даследаванні, заснаваныя на параўнальна-тыпалагічным аналізе, даюць добры плён не толькі пры суаднясенні іншамоўных і іншанацыянальных з’яў, але і пры параўнанні з’яў унутрылітаратурных.

У той жа час думка даследчыка ў пошуку пэўных аналогій магла сягаць і ў сферы, значна аддаленыя ад нацыянальнай культурнай глебы. У гэтым можна пераканацца хоць бы на прыкладзе вышэй прыведзенага суаднясення матыву коласаўскай паэзіі, вызначаемага даследчыкам у якасці асноўнага ў паэме “Новая зямля”, з эпікурэйскім светаўспрыманнем. Спыняючыся ж на натурфіласофскіх поглядах, што выявіліся ў “Сымоне-музыку”, І. Я. Навуменка вельмі слушна заўважае, што “гётэўская ідэя бачання прыроды як гармоніі, якая мае сэнс і гаворыць мастаку на мове «жывых перажыванняў», дала адчувальны засеў у паэзіі Коласа” [151]. Гэта толькі некалькі прыкладаў выхаду даследчыка да іншанацыянальнага гісторыка-культурнага вопыту, якія тым не менш яскрава выяўляюць маштабнасць яго мыслення, абсяг яго духоўных і эстэтычных зацікаўленняў.

На даследчыцкую дзейнасць І. Я. Навуменкі аказала, безумоўна, пэўнае ўздзеянне яго творчасць як пісьменніка. Выявілася гэта, як нам думаецца, перш за ўсё ў свабодзе і нязмушанасці выказвання ідэй, навуковых гіпотэз, выразнасці і грунтоўнасці выкладу літаратуразнаўчых канцэпцый. Шырыня погляду на свет, глыбокае разуменне чалавека і жыцця, уласцівыя Навуменку-пісьменніку, мабыць, не маглі не адбіцца і на характары яго літаратуразнаўчых штудый. І аўтары, творчасць якіх ён даследуе, і іх героі паўстаюць са старонак навуменкаўскіх літаратуразнаўчых кніг ва ўсёй глыбіні і непасрэднасці сваёй асабовай, чалавечай яўленасці. Спазнаць чалавека ва ўсіх праявах яго характару і абставінах жыцця – гэтай галоўнай мэтавай устаноўкай кіраваўся І. Я. Навуменка і ў сваіх даследчыцкіх працах. І

[1] Навуменка І. Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І. Я. Навуменка. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1981. – С. 120.

гэта ў многім вызначала агульную накіраванасць яго навуковых пошукаў, адметнасць яго літаратуразнаўчых канцэпцый.

Выяўленне значымасці паэтычнай спадчыны Янкі Купалы для сучаснага літаратурнага развіцця, раскрыццё і ўразуменне сапраўдных маштабаў яго мастацкага свету, эстэтычнай адметнасці і філасофска-маральнай сутнасці яго твораў у многім залежыць ад здольнасці літаратуразнаўчай навукі творча скарыстаць усе магчымыя метады даследавання мастацкіх з'яў, усе тыя спосабы і прыёмы, якія выпрацаваны літаратурнай тэорыяй і апрабаваны на практыцы пад час станаўлення і развіцця розных літаратуразнаўчых плыняў і школ. Пры гэтым уяўляецца плённым выкарыстанне не толькі метадалагічных напрацовак айчыннага літаратуразнаўства, але і ўсяго лепшага, прадуктыўнага, што створана ў галіне метадалогіі ў іншых краінах.

Настаў, мабыць, час, калі варта больш шырока пачаць выкарыстоўваць у адносінах да творчага здабытку класіка нашай літаратуры тэорыі і прынцыпы даследавання, якія ўзнікаюць на сумежжы розных гуманітарных дысцыплін. Гэты напрамак навуковага развіцця, які прадугледжвае ўзаемаўзбагачэнне даследчыцкіх метадалогій блізкіх па сваіх задачах дысцыплін, з'яўляецца сёння адным з найбольш перспектыўных. Гуманітарныя навукі на сучасным этапе іх развіцця ўсё больш цесна ўзаемадзейнічаюць паміж сабой.

Семіётыка – навука, якая распаўсюджвае свае прынцыпы і падыходы на многія сферы жыццядзейнасці чалавека, знаходзіць прадмет для свайго даследавання ў самых разнастайных відах творчасці. Семіятычнае вывучэнне літаратуры мае ўжо даволі трывалыя традыцыі. Найбольш плённыя вынікі, вядома, дасягаюцца ў тым выпадку, калі ўлічваецца спецыфіка такога складанага і надзвычай шматграннага віду мастацтва як літаратура.

Камунікатыўная функцыя літаратуры, як сацыяльнага ў сваёй аснове віду мастацтва, не выклікае, вядома, сумненняў. Літаратурны твор нясе з сабой шматстайную і рознабаковую інфармацыю, аднак гэта інфармацыя асаблівага кшталту. Сваё адметнае значэнне ў мастацкай сістэме літаратурнага твора могуць мець элементы любога ўзроўню, якія ў сваёй сукупнасці і ўтвараюць семіясферу мастацкага свету таго або іншага аўтара.

Адна з важнейшых праблем семіятычнага характару, для аналізу якой дае багаты матэрыял паэтычная творчасць Купалы, – гэта праблема дыферэнцыяцыі суб'екта лірычнага выказвання, вызначэння спосабаў яго моўнага выражэння. Суб'ект купалаўскай паэзіі як

выразнік усёй сукупнасці яе сэнсавых адценняў вельмі шмастайны, ён не ўкладваецца цалкам у рамкі прыватных вобразна-асабовых увасабленняў. “Шматслойнасць” купалаўскага лірычнага *я-суб’екта*, з’яўляючыся даволі складанай і пакуль што да канца не вырашанай праблемай, патрабуе ад літаратуразнаўцаў звароту да новых даследчых методык. І вопыт семіятычных даследаванняў тут, думаецца, будзе дарэчы.

Сучасныя семіётыкі вылучаюць два падыходы да праблемы суб’екта: літаратуразнаўчы і мовазнаўчы. Яны адпавядаюць двум асноўным значэнням тэрміна “суб’ект”: “па-першае, “чалавек, які пазнае і дзейнічае, супрацьстаіць свету як аб’екту пазнання і пераўтварэння”; па-другое, “дзейнік, суб’ект сказа”[1]. Кожная з гэтых значэнняў-функцый становіцца прадметам аналізу паасобку семіётыкі літаратуры і семіётыкі мовы. “У семіётыцы літаратуры і мастацтва мы маем справу перш за ўсё з першым: сам пісьменнік – суб’ект творчасці менавіта ў гэтым сэнсе слова; у семіётыцы мовы – найперш з другім: канкрэтны лінгвістычны аналіз – гэта перш за ўсё аналіз суб’ектна-прэдыкатнай пабудовы выказвання”[2]. Аднак, па меркаванню вядомага семіётыка Ю. Сцяпанава, гэта размежаванне павінна быць пераадолена. Калі мы разглядаем мастацкі свет аўтара як цэласную і дынамічную сістэму, змястоўна-асабовыя характарыстыкі суб’екта літаратурнага дыскурсу не могуць разглядацца ў адрыве ад асаблівасцей яго стылёва-моўнага выражэння.

Пры выяўленні характэрных рыс паэтычнага стылю, яго здольнасцей вызначаць сабой моманты канцэптуальнага развіцця твора, даволі часта ўзнікае неабходнасць звароту да аналізу граматычных канструкцый паэтычнай мовы. У сваёй працы з характэрнай назвай “Паэзія граматыкі і граматыка паэзіі” , Р. Якабсон наогул зазначае, што без уліку істотнасці ў агульнай мастацкай сістэме лірычнага твора суадносін граматыкі і паэтыкі, немагчыма ў поўным аб’ёме ўявіць яго мастацкае значэнне.

Даследчыкі, якія выкарыстоўваюць у сваёй працы прыёмы семіятычнага вывучэння паэтычнага тэксту, паказваюць прыклады ўважлівага і глыбокага аналізу структуры твора і яго сувязі з мадэлюемым ім светам. Так, Ю. Лотманам быў вельмі тонка

---

[1] Степанов Ю. В мире семиотики / Ю. Степанов // Семиотика. Антология / сост. и общ. Ред. Ю. Степанова. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 29.
[2] Степанов Ю. В мире семиотики / Ю. Степанов // Семиотика. Антология / сост. и общ. Ред. Ю. Степанова. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 29.

прааналізаваны ў свой час верш М. Лермантава “Расстались мы; но твой портрет...”, пры гэтым ім было адзначана, што дадзены твор паэта “дазваляе прадэманстраваць сувязь граматычнай структуры тэксту (сістэмы займеннікаў) са ствараемай паэтам мадэллю свету і чалавечых стасункаў”[1].

Даследаванне суадносінаў у паэзіі Купалы займеннікавых катэгорый і формаў выражэння суб’ектнасці дае магчымасць прааналізаваць спосабы выяўлення і ўзаемадзеяння ў творах класіка пунктаў погляду аўтара і герояў, якія выказваюцца ад свайго імя, але на дыскурс якіх накладваецца таксама пазіцыя аўтара. Паэзія Купалы проста ўражвае шматстайнасцю і складанай пераплеценасцю пунктаў погляду, якія ў сваёй сукупнасці ўтвараюць семантычнае поле агульнай сістэмы светабачання. Гэта сістэма ў сваёй кампазіцыйнай аснове грунтуецца ў значнай ступені якраз на выяўленні функцыянальнай ролі асабовых займеннікаў.

Купала актыўна выкарыстоўвае ў паэтычных творах, па сутнасці, усе займеннікавыя формы. Выказванне ад першай асобы, якое ў сваю чаргу змяшчае ў сабе азначванне не аднаго, а многіх пунктаў погляду, сумяшчаецца з выяўленнем пазіцый, прадстаўленых займеннікамі другой і трэцяй асобы, як адзіночнага, так і множнага ліку. Важнасць для Купалы выражэння сутнасных адносінаў да свету, уласнай канцэпцыі жыцця з дапамогай асабовых займеннікаў бачна хоць бы на прыкладзе аднаго з самых філасофска-жыццетворных яго твораў – паэмы “Яна і я”, дзе ўсеабдымнае светаадчуванне суб’екта лірычнага выказвання неад’емна, па сутнасці, ад узгодненага, сумеснага суперажывання *дваіх*. У гэтым творы Купала дасягае такой свабоды спалучэння індывідуальных адзнак светаўспрымання з калектыўным менталітэтам, якая дае магчымасць выявіцца сінтэтычнай, універсальнай прыродзе яго таленту.

Калектыўнае і асабовае спалучаюцца ў паэзіі Купалы ў складанае, дыялектычнае адзінства, якое рэпрэзентуе свет, напоўнены супярэчнасцямі і драматычнымі калізіямі, і ў той жа час скіраваны на пошукі гарманічнага ўзаемапаразумення. Дыхатамія парных займеннікаў ***яна*** і ***я***, разгорнутая ў купалавай паэме, пераходзіць у шэрагу яго вершаў інтымнай тэматыкі у іншую мадыфікацыю: ***я*** і ***ты***. Як быццам адзін і той жа займеннік першай асобы адзіночнага ліку фігуруе ў абодвух формулах. І ў той жа час выразна бачна, што ў другім выпадку яго значэнне кардынальным

[1] Лотман Ю. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб., 1996. – С. 135.

чынам змяняецца. Адбываецца зрух у бок інтэнсіфікацыі суб'ектыўна-аўтарскага выяўлення, пункт погляду набывае больш мэтанакіраваны і адрасны характар. Калі першая займеннікавая апазіцыя ўключана ў сферу хоць і пастаянна абнаўляемага, але ўсё ж такі ўстойлівага і самадастатковага існавання, якое грунтуецца на рэальных вартасцях і ўяўленнях, то другая рэалізуецца перш за ўсё ў сферы метафізічнага. З гэтай істотнай разбежнасцю звязана дыферэнцыяцыя функцый дадзеных займеннікавых пар, адрозненне ў характары дыскурсу, які апісвае іх стасункі. Ва ўзаемаадносінах, характэрных для другой апазіцыі, на першае месца выходзіць *дыялагічнасць*, якая перадае напружанасць асабовай экзістэнцыі.

Цэлы шэраг вершаў Купалы, што адносяцца да лірыкі кахання, можа быць аб'яднаны паводле вядучага матыву: *экзістэнцыйнай тугі*, карані якой у рамантычнай двусветавасці, імкненні вырвацца з-пад гнёту, якім абцяжарвае чалавека рэчаіснасць. У такіх творах героі прадстаюць сам-насам з адкрытай быццёвай прасторай, павінны выбіраць шлях, па якому ісці, супрацьстаяць перашкодам рознага характару. У паэме “Яна і я” мастацкая прастора ўсё ж такі больш унутрана замкнёная, хоць і яна, несумненна, у канчатковым выніку раскрывае перад героямі шляхі ў шырокі свет, спалучае абмежаванае з бязмежным.

Вось пачатак верша “З табою...”, у якім, здавалася б, разгортваецца сітуацыя, падобная да той, што і ў згаданай вышэй паэме:

З табою спаткаліся ў лесе;
Багун і чарнобель к нам слаўся.
Смяяўся пушчар, а у смесе
За ценем цень новы снаваўся.[1]

Параўнаем з тым, як пачынаецца паэма “Яна і я”: “На крыжавых пуцінах з ёй сустрэўся – / Куды ісці, не ведала яна...”[2]. Зыходная сітуацыя, якая з'яўляецца агульным адпраўным пунктам для разгортвання міжсуб'ектнай прасторы ў вершы “З табою...” і ў паэме “Яна і я”, змяняецца затым дыскурсамі рознай накіраванасці. Самым вызначальным пры гэтым з'яўляецца тое, што ў паэме міжсуб'ектныя адносіны маюць канстатавальны характар, а ў дадзеным вершы, як і ў многіх іншых лірычных творах, дынамізм лірычна-пачуццёвага выражэння абумоўлены перш за ўсё звернутасцю выказваемага да адрасата. Тое, што ў падобных творах

---

[1] Купала Янка. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 3. – Мінск: Маст. літ., 1997. – С. 20.
[2] Купаля Янка. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 6. – Мінск: Маст. літ., 1999. – С. 106.

існуе адрасат, на ўспрыманне якога арыентаваны ўсе сэнсавыя падтэксты дыскурсу, вылучае дадзены тып лірычнага выказвання сярод іншых.

У паэтычнай творчасці Купалы можна наогул выдзеліць, як асабліва значную ў анталагічных, эстэтычных і сацыяльных адносінах, такую разнавіднасць лірычнага дыскурсу, якая нясе ў сабе пасланне самым розным адрасатам: *urbi et orbi*, гораду і свету, канкрэтнаму чалавеку і ўсяму народу.

“З цэлым народам гутарку весці” – гэта эстэтычна-філасофская праграма, якая ад самых пачаткаў творчасці паэта вырашалася ім у выпрацоўцы адметных формаў лірычнага дыскурсу, якія давалі б магчымасць самага непасрэднага набліжэння да адрасата. Пры гэтым, само паняцце адрасата таксама вызначалася складанай структураванасцю, рознай ступенню сваёй выяўленасці ў агульнай сістэме міжсуб’ектных узаемаадносінаў.

У многіх купалаўскіх творах, асабліва ранняга перыяду, выяўляюцца мастацка аб’ектывізаваныя прыкметы асобы, якую немагчыма атаясаміць з вобразам лірычнага героя. Гэта вобраз беларускага селяніна, прадстаўніка таго фундаментальнага соцыуму, на які перш за ўсё арыентаваўся ў сваёй творчасці народны пясняр. Звяртае на сябе ўвагу тое, што дадзены сінтэзаваны вобраз прадстае ў творах Купалы ў шматмернасці сваіх выяўленняў, шматбакова раскрываецца праз накладванне розных па сваёй скіраванасці пунктаў погляду. З аднаго боку, ён паказаны аб’ектывізавана, як персанаж. З другога – гэта аб’ектывізаванасць раствараецца ў разгорнутай сістэме аўтарскіх успрыманняў і адносінаў. Паміж вобразам-персанажам і самай набліжанай да лірычнага героя формай яго выяўлення існуе цэлы шэраг асобных мадыфікацый, якія характарызуюцца адметнасцю свайго дыскурсіўнага ўвасаблення. Гэта і адрасат аўтарскага дыскурсу, да якога Купала заўжды звяртаецца з нотай спачування і разумення, з заклікам да абуджэння да актыўнай стваральнай дзейнасці, здабыцця долі (даволі часта пры гэтым пабуджальныя аўтарскія інтанацыі перамяжаюцца іроніяй, якая ў такіх выпадках таксама нясе пазітыўны зарад). Гэта і той, хто прамаўляе ад першай асобы, сам у дадзеным выпадку ператвараючыся ў адрасанта, звяртаючыся са сваімі думкамі, спадзяваннямі, нараканнямі да ўсяго свету.

Спалучанасць, ушчыльненасць галасоў у паэзіі Купалы такая, што часта аўтарскае і персанажнае, узаемна судакранаючыся, прадстаўляюць такі пункт погляду, які вызначаецца сінтэтычнымі якасцямі.

“Чаму я сею, а другія / З сяўбы маёй збіраюць плён?”– у гэтым воклічы-запытанні сканцэнтраваны, вядома, увесь боль душы менавіта купалаўскага селяніна-гарапашніка, таго, у якога “аблазяць спрэўшыя ад поту / Пад шапкай дрэннай валасы...”[1]. Аднак ужо ў такіх словах з таго ж верша “Спрасоння”, як “...О, досыць, досыць! Сэрца ные, / Грыміць пагудкі новай звон”[2] адчуваюцца іншыя інтанацыі, якія маглі б належаць і самому аўтару, выражаючы яго драматычна напружаныя адносіны да свету.

У шэрагу выпадкаў наогул амаль немагчыма размежаць пазіцыі і спосабы іх выражэння аўтара і героя, як, напрыклад, у вершы “Куды ні ўцякаю...”. У многіх творах спосаб выражэння адчуванняў аўтара гранічна набліжаецца да стану, уласціваму герою. А, разам з тым, адбываецца і адваротны працэс. Аднак ставіць знак роўнасці паміж светаўспрыманнем Купалы і бачаннем свету шматлікімі персанажнымі увасабленнямі ў яго творах было б недапушчальнай метадалагічнай памылкай. Дапамагчы яе пазбегнуць можа якраз азначаны намі напрамак структурна-семіятычнага разгляду міжсуб’ектных дачыненняў у творчасці Янкі Купалы.

3. Мастацкі свет літаратурнага твора ў суб’ектна-аб’ектных вымярэннях

Суб’ектна-аб’ектныя (суб’ектна-суб’ектныя) адносіны знаходзяцца ў цэнтры любога літаратурнага твора, паколькі імі вызначаецца характар светабачання, духоўны кругагляд як аўтара, так і яго герояў. Значнасць асобы чалавека, глыбіня яго ўнутранага свету выяўляюцца ў літаратуры праз яго адносіны да рэчаіснасці, сувязь з соцыумам, камунікатыўную актыўнасць і здольнасці самавыражэння. Чалавек у літаратуры цікавы для нас у першую чаргу тым, як ён адносіцца да самых важнейшых духоўных, экзістэнцыйных, маральных каштоўнасцей, на якіх трымаюцца асновы светабыцця.

Светапогляд і светаадносіны літаратурных герояў звычайна не канстатуюцца і не апісваюцца пісьменнікам, а выяўляюцца непасрэдна праз дзеянні і выказванні, учынкі і паводзіны. Героі літаратурнага твора знаходзяцца пастаянна ва ўзаемадзеянні з навакольным асяроддзем, уступаюць у дачыненні з іншымі людзьмі. Таму персанаж у літаратурным творы не выступае ў выглядзе самадастатковай і ізаляванай ад астатняга свету дадзенасці, а

---

[1] Купала Янка. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 1. – Мінск: Маст. літ., 1995. – С. 93.
[2] Купала Янка. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 1. – Мінск: Маст. літ., 1995. – С. 93.

выяўляецца ў сваёй асабовай – эмацыянальнай, інтэлектуальнай, псіхалагічнай – адкрытасці свету.

Праблемы ўзаемаадносін чалавека і свету, сацыяльнай абумоўленасці становішча літаратурнага героя, яго ўключанасці ў працэсы грамадска-гістарычнага развіцця знаходзяцца ў цэнтры ўвагі беларускага літаратуразнаўства. У меншай ступені даследаваны пытанні аб тым, якім чынам суадносяцца з выяўленнем унутранага свету героя эстэтычныя, філасофскія, маральныя погляды самаго аўтара. Адносіны паміж аўтарам і героем не былі пакуль што прадметам спецыяльнага вывучэння айчыннай літаратуразнаўчай навукай. Між тым гэта сфера літаратурнай творчасці ўяўляецца надзвычай істотнай для высвятлення механізмаў і аспектаў функцыянавання творчага працэсу ва ўсёй іх цэласнай, узаемазвязанай сукупнасці. Наколькі гэтыя суадносіны прадстаюць складанымі, апасродкаванымі шматлікімі фактарамі, у якой ступені яны патрабуюць пранікнення ў самыя глыбінныя пласты свядомасці аўтара і героя, добра паказаў у сваёй працы “Аўтар і герой у эстэтычнай дзейнасці” М. Бахцін.

Увядзенне аўтара з яго светапоглядам і мастацкімі інтэнцыямі ў сферу даследавання заканамернасцей станаўлення і структурнай арганізацыі мастацкага свету літаратурнага твора дазваляе разглядаць творчы працэс як дынамічную з’яву. Аўтар, паводле найноўшых падыходаў да вызначэння яго ролі ў творчым працэсе, разглядаецца не толькі як стваральнік твора (“ствараюць” твор, або прымаюць удзел у стварэнні, і многія іншыя фактары). Аўтар і сам з’яўляецца, па сутнасці, “часткай” твора, паколькі прысутнасць яго ўнутранага свету, жыццёвага і эстэтычнага вопыту “закадзіравана” ў мастацкай структуры тэксту.

З другога боку, у сучаснай даследчай парадыгме значна ўзрасла роля рэцыпіента літаратурнага твора. Успрыманне і інтэрпрэтацыя твораў літаратуры разглядаюцца як вельмі істотныя моманты ў ажыццяўленні творчага акту. Яны даюць магчымасць ***актуалізаваць*** той або іншы твор у духоўна-ментальнай прасторы сучаснай культуры, зрабіць яго рэальным фактам мастацкай свядомасці дадзенай эпохі. Існуючы ў выглядзе артэфакта (рукапіснага, друкаванага тэксту) і прадстаўляючы духоўна-эстэтычную каштоўнасць у сваёй патэнцыяльнай здольнасці выяўляць безліч сэнсавых адценняў і падтэкстаў, літаратурны твор толькі ва ўспрыманні канкрэтнага чытача, судакранаючыся з яго ўнутраным светам, набывае рэальна адчувальныя прыкметы і параметры, прадстаючы як м а с т а ц к і с в е т. Таму ўзаемаадносіны аўтара і патэнцыйнага

чытача ў яго самых розных іпастасях маюць вельмі істотнае значэнне для захавання цэласнасці і непарыўнасці творчага працэсу, паяднання ў ім крэатыўных і рэцэптыўных аспектаў.

Мастацкі свет з'яўляецца катэгорыяй, якая аб'ядноўвае ў сабе сферу ідэй і канцэпцый, метафізіку з матэрыяльна-прадметнымі ўласцівасцямі быцця, з вобразамі і рэаліямі рэчаіснасці.

Гэта катэгорыя філасофска-эстэтычная. І ў той жа час пры выкарыстанні яе ў літаратуразнаўчых даследаваннях яна дастасоўваецца таксама і да задач аналітычнага пранікнення ў структуры вербальнага тэксту.

Паняцце ***свет*** выкарыстоўваецца для абазначэння змястоўна-фармальнай агульнасці, якая паўстае ва ўяўленні чытача ў працэсе ўспрымання *(або)* рэцыпіентнага перасатварэння твора. Падобным жа чынам абазначаецца і тое, што складае агульнасць творчых інтэнцый аўтара, увасобленых у мастацка-вобразнай форме, у выглядзе пэўнай семіятычнай структуры. Мы звыкліся да такіх выразаў, як ***свет Купалы, свет літаратурнага твора***. Большай часткай яны ўспрымаюцца як метафары, хоць пры гэтым адчувальны ў іх і тэрміналагічны сэнс.

Несумненна, існуе неабходнасць у такім шырокім паняцці, у філасофска-эстэтычнай катэгорыі, якая ахоплівала б сабой двуадзіны, дыялектычны працэс крэацыі/рэцэпцыі, пад час якога рэальнасць пераасэнсоўваецца і трансфармуецца паводле мастацкіх законаў.

Як агульная катэгорыя філасофскага характару ***свет*** прадугледжвае канкрэтызацыю ў выглядзе пэўных мадыфікацый, дастасаваных да асобных сфер духоўна-практычнай дзейнасці чалавека. У літаратуразнаўчай практыцы выкарыстоўваецца цэлы шэраг па сутнасці сінанімічных выразаў, у якіх цэнтральным звяном з'яўляецца паняцце *свет* – "паэтычны свет", "віртуальны свет", "унутраны свет літаратурнага твора" і г. д. Усе яны ўказваюць на генетычную сувязь з рэчаіснасцю, якая спараджае літаратуру, так або інакш уплывае на яе. І ў той жа час на пэўную адасобленасць, дыстанцыяванасць слоўнага мастацтва ад рэальнага свету, яго здольнасць да самаўзнаўлення і аўтаномнага развіцця.

Тэрмін *мастацкі свет* многімі даследчыкамі вылучаецца ўсё ж такі на першае месца сярод шэрагу іншых. Ф. Фёдараў, аўтар цікавай працы пра рамантычны мастацкі свет і яго простора-часавыя вымярэнні, такім чынам вытлумачвае перавагу, якую ён аддае менавіта гэтаму тэрміну. "Тэрмін "мастацкі свет" уяўляецца больш прыдатным, – піша ён, – паколькі ўказвае на сувязь мастацтва з аб'ектыўным светам і адначасова канстатуе яго як свет, створаны

мастаком (пісьменнікам, жывапісцам, музыкантам і г. д.), што прадугледжвае яго асаблівую структуру”[1].

Актыўна выкарыстоўваецца сёння тэрміны ***карціна свету/ вобраз свету***. Можна сказаць, што дадзеныя тэрміны па сутнасці сінанімічныя. (Сінанімії ў галіне гуманітарнай тэрміналогіі ніяк не ўнікнуць). Адрозненне іх, на нашу думку, заключаецца ў тым, што *карціна свету* ў большай ступені дастасоўваецца да наратыўна-апісальных практык, а *вобраз свету* больш блізкі паэтычнай парадыгме.

Самае галоўнае пытанне, якое ўзнікае ў сувязі з вызначэннем семантыкі паняцця *мастацкі свет*, гэта пытанне аб тым, ці з’яўляецца ён чымсьці ***прыўнесеным*** у твор, тым, што можна “**счытаць**” пры дапамозе адпаведнага семіятычнага кода, ці гэта выяўленне іманентных уласцівасцей літаратуры як мастацкай творчасці.

Катэгорыя **свет** сама па сабе самая агульная і абсяжная, аднак калі яна ўступае як пэўнае паняцце ва ўзаемадзеянне з іншымі паняццямі, больш лакальнага характару, яна непазбежна атрымоўвае пры гэтым таксама пэўную характэрнасць і адпаведным чынам семантычна абмяжоўваецца. Выкарыстанне паняцця ***свет*** як бы прадугледжвае зараней форму роднага склону. Свет ***чаго****?*

Пры любым выкарыстанні паняцця ***свет*** у дачыненні да літаратурнай творчасці у ім захоўваецца рэферэнтная семантыка. У большасці выпадкаў мы, карыстаючыся гэтым тэрмінам, маем на ўвазе якраз свет, так або інакш звязаны з рэальнасцю *пазамастацкай*, свет рэчаіснасці, так або інакш адлюстраваны, увасоблены, інтэрпрэтаваны, змадэляваны ў літаратурным творы. Калі дадаецца пры гэтым азначэнне ***мастацкі***, то, вядома, у такім выпадку ў большай ступені акцэнтуецца крэатыўны характар рэферэнтнага працэсу, але сам гэты працэс усё ж такі так або інакш прысутнічае і выяўляецца. Мастацкі свет часцей за ўсё ўспрымаецца як свет, асвоены мастацтвам, пераўтвораны ім. Калі ж мы карыстаемся выразам ***свет мастацкага твора***, то ў дадзеным выпадку акцэнты змяшчаюцца ў бок паэтыкі, структурных і кампазіцыйных асаблівасцей твора. Хоць, вядома, зноў жа рэферэнтнасць, сувязь увасобленага ў творы з рэчаіснасцю захоўваецца ў любым выпадку, выяўляючыся пры гэтым у рознай ступені.

У катэгорыі ***мастацкі свет*** і яе мадыфікацыях кшталту ***свет літаратурнага твора*** выяўляецца ўся складанасць узаемадачыненняў мастацтва і рэчаіснасці, формы і зместу, крэацыі і рэцэпцыі.

---

[1] Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: «Зинатне», 1988. – С. 433.

Разуменне недастатковасці распаўсюджанага ўяўлення пра мастацкі свет як пра выключна прамое адлюстраванне рэчаіснасці ў творы, імкненне паказаць своеасаблівасць мастацкага пераўтварэння рэалій выявіліся ў вядомым артыкуле Д. Ліхачова “Унутраны свет мастацкага твора” (1968). Характэрным з’яўляецца тут азначэнне – ***унутраны***. *Унутранае* прадугледжавае тут свайго антаганіста – *знешняе*. Аднак гэта такое *знешняе*, якое становіцца неад’емнай часткай цэлага, у якім аб’ядноўваюцца ўнутранае і знешняе.

Д. Ліхачоў робіць асаблівы акцэнт на цэласнасці як самай вызначальнай уласцівасці мастацкага свету. І гэта цэласнасць спецыфічная, мастацкая. Яна з’яўляецца арганізуючым фактарам для ўсіх выяўленых у творы прыкмет сапраўднасці.

“Асобныя элементы адлюстраванай рэчаіснасці, – заўважае Д. Ліхачоў, – спалучаюцца адзін з адным ў гэтым унутраным свеце ў пэўнай сістэме, мастацкім адзінстве”[1]. Менавіта іх **спалучэнне**, характар стуктурнай арганізацыю адыгрывае тут першаступенную ролю.

Д. Ліхачоў згаджаецца з тым, што адрозненне “свету сапраўднасці і свету мастацкага твора ўсведамляецца ўжо з дастатковай вастрынёй” (*75*). Больш таго, гэта стала агульным месцам, трафарэтным сцвярджэннем. “Але, – заўважае вучоны, – справа заключаецца не ў тым, каб “усвядоміць” штосьці, але і вызначыць гэтае “штосьці” як аб’ект вывучэння” (*75*). Патрэбна, на думку Ліхачова, “не толькі канстатаваць сам факт адрозненняў, але і вывучаць, у чым гэтыя адрозненні выяўляюцца, чым яны абумоўлены і як арганізуюць унутраны свет твора” (*75*).

У сваім артыкуле Д. Ліхачоў паказвае, якім чынам можна праводзіць падобныя даследаванні. Ён спыняецца на тым, як увасабляюцца ў літаратурным творы асобныя бакі і ўласцівасці быцця, у прыватнасці, прастора і час, гістарызм, псіхалагізм, мараль і г.д. вывучаючы пры гэтым псіхалагічны свет твора, сацыяльны і г.д.

Ліхачоў піша: “Свет Дастаеўскага “працуе” на малых счапленнях, асобныя часткі яго мала звязаныя адна з адной. Прычынна-выніковыя, прагматычныя сувязі слабыя. Свет гэты пастаянна аглядаецца з розных пунктаў гледжання, заўсёды ў руху і заўсёды як бы раздроблены, з частымі парушэннямі бытавых заканамернасцей” (*83*).

Мастацкі свет – гэта тое, што можна сабе пэўным чынам уявіць, прадставіць у вобразнай форме, асэнсаваць і ўсвядоміць, што можа

---

[1] Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74.

стаць падставай для роздуму і суперажывання. Разгортваючыся ў свядомасці і ўяўленні рэцыпіента ў выглядзе цэласнай сістэмы ўзаемазвязаных вобразаў, дэталей, сюжэтных калізій і стылявых прыёмаў, асацыяцый і алюзій, ён робіць магчымым *“пераклад”* з умоўнай, знакавай мовы тэксту на ўнутраную мову індывідуума, для якога характэрна свая ўстойлівая сістэма ўяўленняў пра свет і асноўныя быццёвыя каштоўнасці. У сувязі з гэтым, “прачытанне” літаратурнага твора дадзеным канкрэтным чытачом заўсёды індывідуальнае, абумоўленае асаблівасцямі яго светабачання, характару, лёсу, сацыяльнага статусу і г. д. Разам з тым, успрыманне любога з магчымых рэцыпіентаў не з’яўляецца цалкам адвольным, паколькі яно прадвызначаецца і накіроўваецца ў пэўным напрамку тэкстам твора, закладзенымі ў ім інфармацыйнымі сістэмнымі кодамі. Яно адпаведным чынам з’арыентоўваецца паводле тых жанрава-тэматычных, ідэйна-канцэптуальных, структурна-кампазіцыйных і моўна-стылявых тыпалагічных прыкмет, якія дамінуюць у творы.

Такім чынам, пры разглядзе функцыянавання літаратурнага твора як асноўнага складніка творчага працэсу, яго своеасаблівай “манады”, важна ўлічваць узаемаспалучанасць і ўзаемаабумоўленасць усіх трох стадый, якія ён “праходзіць”. Першая стадыя, якой займаецца, сярод іншых літаратуразнаўчых галін, генератыўная паэтыка, ахоплівае сабой увесь час рэалізацыі аўтарам сваёй задумы, ад самых першых творчых імпульсаў, накідаў, планаў да канчатковага “прадукта” творчай дзейнасці – літаратурнага твора ў яго мастацкай завершанасці і цэласнасці. На гэтай стадыі вядучая роля належыць, вядома, аўтару, раскрыццю ім сваіх творчых патэнцый, выяўленню ў самой слоўнай матэрыі твора, асаблівасцях стылю і паэтыкі яго творчай індывідуальнасці, непаўторных рыс характару, адметнасці светаўспрымання. Праўда, варта адзначыць, што працэс гэтага “раскрыцця” з’яўляецца надзвычай складаным і цяжкадаступным для аналітычнага пранікнення. Не адмаўляючы ні ў якім разе таго, што аўтар усім сваім жыццём, інтэлектуальным і эмацыянальным вопытам, цэльнасцю і непаўторнасцю сваёй асабовасці прымае ўдзел у стварэнні літаратурнага твора (асабліва выразна гэта праяўляецца ў лірыцы), неабходна ўсё ж заўважыць, што дакладна вылучыць і абазначыць у самім тэксце, яго структурных сузалежнасцях, моманты непасрэднага судакранання з унутраным светам аўтара даволі праблематычна, калі наогул магчыма. Устанаўленне суадноснасці праяў душэўнага жыцця чалавека і вынікаў яго творчай дзейнасці з’яўляецца адной з

тэарэтыка-метадалагічных задач псіхалагічнай навукі, у прыватнасці такога яе адгалінавання, як псіхалогія творчасці. Пры ўсёй рапрацаванасці методык аналізу псіхалагічных падстаў творчага працэсу, псілогагі ўсё ж прызнаюць, што падобная суадноснасць можа быць вызначана толькі прыблізна, з улікам таго, што аб'ектам даследавання з'яўляецца вельмі далікатная сфера, у адносінах да якой увогуле немагчымыя адназначныя тлумачэнні і высновы.

Вынікі душэўнай і духоўнай дзейнасці чалавека праяўляюцца ў асноўным працэсуальна, у строга зафіксаванай і ўстойлівай форме іх выявіць значна складаней. Вядомы псіхолаг Л. Выгоцкі, прымаючы канцэпцыю Генекена адносна мастацкага твора як “сукупнасці эстэтычных знакаў, накіраваных на тое, каб узбудзіць у людзях эмоцыі”, разам з тым падкрэсліваў, што псіхалогія творчасці не інтэрпрэтуе “гэтыя знакі як праявы душэўнай арганізацыі аўтара або яго чытачоў”[1]. Гэта значыць, што па дадзеных “знаках”, успрымаемых у іх сэнсавай шматзначнасці, немагчыма ў поўным аб'ёме ўзнавіць ні ход разважанняў аўтара, ні тыя душэўныя станы, у якіх ён знаходзіўся пад час стварэння твора. “Мы не заключаем ад мастацтва да псіхалогіі аўтара або яго чытачоў, – заўважае Л. Выгоцкі, – так як ведаем, што гэта зрабіць на падставе тлумачэння знакаў нельга”[2].

Інфармацыя, “закладзеная” ў тэксце не з'яўляецца для псіхолагаў дастаткова доказнай базай для вывядзення выразна сфармуляваных заканамернасцей жорсткай узаемазалежнасці псіхалагічных і эстэтычных праяў. Тым не менш, менавіта літаратурны твор прадстаўляе сабой асноўны аб'ект пры вывучэнні псіхалагічнай матывацыі творчага працэсу, раглядаючыся і як канчатковы вынік творчых намаганняў аўтара, і як важнейшае звяно ў працэсе паразумення аўтара і чытача. Усё сыходзіцца ў рэшце рэшт на *творы* – і творчыя інтэнцыі, мастацкія ўстаноўкі аўтара, і намаганні рэцыпіента па авалоданні даступнай яго ўспрыманню ідэйна-эстэтычнай і змястоўна-фармальнай характэрнасцю твора. Літаратурны твор, з яго здольнасцю р а з г о р т в а н н я пры судакрананні з ім у віртуальны і цэласны *мастацкі свет*, з'яўляецца адмысловай знакавай сістэмай універсальнага характару, якая аб'ядноўвае сабою светапоглядныя ўяўленні, маральныя імператывы і эстэтычныя каштоўнасці ўсіх удзельнікаў творчага працэсу.

Другая стадыя ў развіцці творчага дыялогу паміж аўтарам і чытачом якраз і вызначаецца наяўнасцю самога літаратурнага твора

[1] Выготский Л. С. Психология мкусства. – Минск: «Современное Слово», 1998. – С. 5.
[2] Выготский Л. С. Психология мкусства. – Минск: «Современное Слово», 1998. – С. 5.

як артэфакта, яго прысутнасцю ў духоўна-культурнай прасторы. Без такой фактычнай наяўнасці траціцца ўсялякі сэнс у гаворцы пра творчы працэс і пра самое існаванне літаратуры як віду мастацтва, што мае свае ўласныя спецыфічныя сродкі ўздзеяння на аўдыторыю. Хоць даволі часта асобныя літаратурныя творы знаходзяцца ў імпліцытным стане няўключанасці ў рэальны культурны працэс, уяўляючы сабой пэўную "рэч у сабе", патэнцыяльна яны захоўваюць пры гэтым свае здольнасці быць сродкамі мастацкай камунікацыі. У больш спрыяльныя для іх часы прысутнасць падобных твораў у літаратуры актуалізуецца, яны актыўна падключаюцца да бягучага літаратурнага працэсу, раскрываючыся новымі сэнсавымі гранямі, па-новаму прачытваючыся ў новай культурна-гістарычнай сітуацыі.

Для беларускага літаратурнага працэсу з'ява актуалізацыі раней незапатрабаваных (згубленых, забароненых, забытых) твораў характэрна ў даволі вялікай ступені. Асабліва насычаным быў працэс задзейнічання такога нескарыстанага мастацкага патэнцыялу на працягу апошніх дзесяцігоддзяў. Безумоўна, пры працяглай адмежаванасці ад чытацкай аўдыторыі, якая ў некаторых выпадках вымяраецца стагоддзямі, твор, што ствараўся з разлікам на ўспрыманне і разуменне чытачом – сучаснікам аўтара, можа страціць нейкія свае ўласцівасці, арыентаваныя менавіта на тагачасны гісторыка-культурны кантэкст. Змешчаныя ў ім алюзіі на падзеі і з'явы, абмежаваныя сваім часам, пэўныя гістарычныя рэаліі і факты, несумненна, патрабуюць спецыяльных тлумачэнняў для новых пакаленняў. Зрэшты, падобныя каментарыі часцей за ўсё патрабуюцца і ў адносінах да твораў, якія пастаянна знаходзіліся ў сферы чытацкай свядомасці, але адносяцца да аддаленых гісторыка-літаратурных эпох. Мінае час і змяняецца светапогляд гістарычнай эпохі, становяцца іншымі ўмовы жыцця людзей, іх ідэалы і ўяўленні. Змяняецца з часам і мова, на якой напісаны твор.

Разам з тым, любы, па сутнасці, літаратурны твор захоўвае ў сабе пэўныя анталагічна-універсальныя рысы і ўласцівасці, якія даюць яму магчымасць быць па-свойму ўспрынятым і засвоеным у кожную культурна-гістарычную эпоху, у якую ён аказваецца запатрабаваным. Тлумачыцца такая адаптаванасць некалькімі фундаментальнымі прычынамі. Першая з іх – гэта прыналежнасць дадзенага артэфакта да твораў слоўнага мастацтва, межы якога хоць і не з'яўляюцца непарушнымі і жорстка рэгламентаванымі, аднак жа прадвызначаюць у прынцыпе цэласнасць літаратурнага дыскурсу, яго сутнасныя характарыстыкі.

У розныя гістарычныя перыяды паняццем *літаратура*, або замяняльнымі яго выразамі *паэзія, славеснасць і г. д.*, ахопліваўся неаднолькавы склад твораў. У наш час межы паміж уласна мастацкай і дакументальнай літаратурай, паміж *fiction* і літаратурай факту таксама даволі рухомыя, што абумоўлена як з'явай жанравай дыфузіі, характэрнай для сучаснага літаратурнага працэсу, так і павышанай увагай сучаснага чытача да рэальнай жыццёвай асновы літаратурнага дыскурсу. І ўсё ж калі мы называем адпаведны артэфакт *літаратурным творам*, мы пры гэтым ажыццяўляем як бы сімвалічны акт яго аднясення менавіта да сферы мастацкай дзейнасці, атаясамліваем яго з эстэтычнай з'явай. А з гэтага вынікае, што такі твор разглядаецца ў адпаведнай сістэме каардынат, успрымаецца менавіта як твор м а с т а ц т в а, для якога ўласцівы свае асаблівыя законы, якія ў чымсьці сутнасна-тыпалагічным аказваюцца дзейснымі ў адносінах да самых розных відаў мастацтва.

Другой, не менш істотнай прычынай таго, што працэс засваення літаратурнага твора на новым этапе яго гістарычнага існавання адбываецца ў большасці выпадкаў без асаблівых герменеўтычных цяжкасцей, з'яўляецца выяўленне ў ім быццёвых і духоўных каштоўнасцей універсальнага характару, якія актуальныя для любой культурна-гістарычнай эпохі. Па меры руху літаратурнага твора ў часе ўзрастае значэнне якраз тых аспектаў, якія ўвасабляюць сувязь з анталагічнымі асновамі быцця. Такая арыентацыя на адвечныя і непераходныя духоўныя і маральныя каштоўнасці перш за ўсё характэрна для высокамастацкіх твораў, якія пашыраюць не толькі экзістэнцыйны, але і эстэтычны кругагляд чытача, узбагачаюць літаратуру новымі вобразна-выяўленчымі магчымасцямі. Як заўважае З. Мельнікава, "сапраўды таленавіты мастацкі твор мае запас і патэнцыял *метакамунікатыўнасці*, гэта значыць, закладзенай аўтарам у ім магчымасці "прачытвацца" даследчыкамі новых пакаленняў і эпох, і праз час уражваць чытача каштоўнасцю закладзенага ў ім сэнсу, адкрывацца актуальнымі, не заўважанымі раней пластамі новага зместу"[1]. Даследчыца называе такое адкрыццё новых гарызонтаў у творы працэсам *новай эстэтычнай актуалізацыі* і вызначае яго як адну з галоўных мэтаў гісторыка-функцыянальнага літаратуразнаўства. Менавіта гісторыка-функцыянальны падыход пры даследаванні праблемы пераемнасці ў развіцці традыцый інтэрпрэтацыі літаратурна-мастацкіх з'яў, па яе меркаванню,

[1] Мельнікава З.П. Беларускае гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства. – Брэст: БрДУ імя А.С. Пушкіна, 2003. – С. 8.

аказваецца найбольш прадуктыўным, калі даследчыкі сутыкаюцца з фактамі “вяртаемай” літаратуры.

Сучаснае літаратуразнаўства разглядае літаратурны твор як адкрытую мастацкую сістэму, якая ўтрымлівае ў сабе ў выглядзе своеасаблівага ідэйна-эстэтычнага кода патэнгцыяльную магчымасць самых разнастайных “прачытанняў” і трактовак. Гэты код распрацоўваецца аўтарам, ён фарміруецца, па сутнасці, на ўсім працягу творчай працы над пэўнай тэмай, пачынаючы ад узнікнення задумы да яе канчатковага ўвасаблення. Аўтар ад самага пачатку выбірае тую *“мову”*, на якой ён можа паразумецца з адрасатам свайго твора, а выбіраючы пэўную *“мову”*, ён тым самым выбірае і адпаведную катэгорыю чытачоў, якія здольныя ўспрыняць яго мастацкае пасланне.

Такім чынам, менавіта літаратурны твор усёй сваёй змястоўна-фармальнай адметнасцю і характэрнасцю прадстае як спалучальнае звяно ва ўзаемадзеянні двух вызначальных суб’ектаў творчага працэсу. І менавіта ім у канчатковым выніку абумоўліваецца своеасаблівасць трэцяй стадыі гэтага працэсу, якая ў святле найноўшых літаратуразнаўчых і культуралагічных канцэпцый разглядаецца як адзін з важнейшых яго аспектаў.

Даследаваннем заканамернасцей і асаблівасцей успрымання літаратурных твораў найбольш грунтоўна займаецца апошнім часам *рэцэптыўная эстэтыка.* Яе метадалогія аналізу працэсаў успрымання і інтэрпрэтацыі мастацкага твора даволі актыўна выкарыстоўваецца сучасным літаратуразнаўствам.

Адным з важнейшых палажэнняў тэорыі, распрацоўваемай рэцэптыўнай эстэтыкай, з’яўляецца градацыя паняцця *чытач (рэцыпіент)* з вылучэннем асобных тыпаў, у прыватнасці, імпліцытнага (унутранага) і эксплiцытнага (знешняга) чытача. Пад *імпліцытным* чытачом разумеецца не любы патэнцыяльны чытач літаратурнага твора, а чытач, *змадэляваны* мастацкімі інтэнцыямі аўтара і канцэптуальна-канструктыўнымі сузалежнасцямі твора. Калі ад рэальнага чытача, які бярэ ў рукі твор пісьменніка, як быццам не залежаць напрамую яго ідэйна-эстэтычныя якасці (ва ўсякім выпадку на дадзены момант непасрэднага судакранання з творам, калі твор як фізічны аб’ект, артэфакт ужо існуе ў сапраўднасці), то імпліцытны чытач якраз знаходзіцца ў зоне актыўнага ўздзеяння на фармаванне мастацкай адметнасці ствараемага літаратурнага твора. Яго можна разглядаць у нейкім сэнсе як *ідэальнага* чытача, якім ён уяўляецца аўтару і які, па меркаванню апошняга, мог бы найбольш адэкватна

ўспрыняць і засвоіць асноўны сэнс і істотныя фармальныя прыкметы твора.

Існуе таксама і цэлы шэраг разнавіднасцей чытачоў, пра якіх можна больш пэўна сказаць, што яны заяўляюць пра сябе не толькі выяўленнем абагульнена-абстрагаванага пункту погляду на твор, але прымаюць непасрэдны ўдзел у працэсе функцыянальнага падключэння літаратурнага твора да рэальнага гісторыка-культурнага кантэксту. Рэцыпіенты такога тыпу часта называюцца *адрасатамі*, паколькі яны знаходзяцца ў пэўным сэнсе ў полі зроку аўтара як патэнцыяльныя атрымальнікі закладзенай у творы ідэйна-эстэтычнай інфармацыі. Кожны твор літаратуры так або інакш разлічаны на адрасата-суразмоўцу, на творчы дыялог з рэцыпіентам. Ён можа быць адрасаваны і канкрэтнай асобе, і пэўнай сацыяльнай страце чытацкай публікі. Ён можа быць звернуты таксама да абагульненага вобраза як чалавека, так і прыроды, вышэйшай духоўнай, боскай сутнасці і г. д. Праблема тыпалогіі адрасатаў літаратурнай творчасці пад вуглом гледжання выяўлення спецыфікі суб’ектна-аб’ектных і інтэрсуб’ектных адносін яшчэ патрабуе паглыбленага вывучэння. Беларускімі літаратуразнаўцамі больш падрабязна пакуль што даследаваны тып адрасатаў літаратурнага твора, да якіх непасрэдна звяртаецца аўтар. Такі адрасат займае даволі прыкметнае месца ў агульнай сістэме ўзаемаадносін аўтара і чытача беларускай літаратуры. Асабліва выразна яго прыкметы выяўляюцца ў творах класікаў. Такім прадстае, напрыклад, просты селянін, мужык у многіх лірычных і публіцыстычных вершах Я. Купалы, Я. Коласа, Цёткі, З. Бядулі і інш., да якога аўтары звяртаюцца з вялікай пашанай і ўвагай, выяўляючы сваю прыхільнасць і спачуванне. У класічнай літаратуры першых дзесяцігоддзяў XX ст. гэта, па сутнасці, асноўны і герой, і адначасова адрасат літаратурнага дыскурсу.

Наогул у найбольшай ступені прааналізаваны адносіны аўтара і рэцыпіента-адрасата менавіта ў паэзіі. Гэта можна патлумачыць, мабыць, і тым, што для паэтычнай творчасці здаўна характэрна жанравая традыцыя твораў-пасланняў. Вялікая колькасць вершаў суправаджаецца пасвячэннем канкрэтнай асобе. Такія лірычныя творы падрабязна прааналізаваны ў манаграфіі І. Шпакоўскага “Тыпізацыя ў лірыцы” (1980), пры гэтым даследчык звярнуў увагу на тое, што прысвячэнні ў шэрагу выпадкаў маюць не фармальны характар, а звязваюцца непасрэдна з раскрыццём тэмы твора, яго вобразна-выяўленчай і моўна-стылёвай сістэмай. У прыватнасці, І. Шпакоўскі заўважае, што адрасатам верша можа быць таксама паэт, у такім выпадку уступаюць ва ўзаемадзеянне дзве мастацкія сістэмы,

якія выяўляюць пры іх супастаўленні як прыкметы свайго тыпалагічнага падабенства, так і моманты адштурхоўвання. “У вершаваных пасланнях паэтаў сваім калегам часта ўзнікае не проста бытавы воблік адрасата, а вобраз тыповы. Важным сродкам стварэння такога вобраза становіцца выкарыстанне элементаў мастацкай тканіны і нават цытат, праўда, па-свойму перайначаных у адпаведнасці з новай іх інтэрпрэтацыяй, стылізаваных або спарадыраваных з твораў таго, каму пасланне накіравана”[1]. Такім чынам, выяўленне адносін аднаго аўтара да асобы і творчасці іншага аўтара прадстае ў дадзеным выпадку як рэалізацыя інтэртэкстуальнага ўзаемадзеяння.

Вельмі пашыраны ў сучаснай беларускай лірыцы творы з прысвячэннямі выдатным гістарычным дзеячам, творцам культуры і мастацтва і г. д. Пры гэтым верш-прысвячэнне часта набывае форму спецыфічнага маналога, у якім сумяшчаюцца пункты погляду аўтара і яго героя-адрасата у выказванні ад першай асобы. Адбываецца своеасаблівае накладванне аўтарскага кругагляду на кругагляд героя, якое сведчыць пра глыбокае пранікненне ва ўнутраны свет асобы, здольнасць сродкамі лірычнага выражэння выявіць асаблівасці свядомасці д р у г о г а.

Літаратурны твор любога жанру ўяўляе сабой складана арганізаваную, разгорнутую сістэму ўзаемаадносінаў персанажаў, на якую пры гэтым накладваюцца яшчэ і адносіны аўтара да сваіх герояў. Калі дачыненні паміж героямі твора, пры ўсёй іх неадназначнасці, дыялектычнай супярэчлівасці, з’яўляюцца аб’ектам непасрэднага чытацкага ўспрымання, а таму даволі лёгка паддаюцца літаратуразнаўчаму аналізу, то сувязі па лініі *аўтар – герой* не такія відавочныя, і іх устанаўленне патрабуе значна большых намаганняў. Да таго ж, зусім не гарантавана іх дакладнае вызначэнне, паколькі тут даследчык аперыруе ў большай ступені меркаваннямі і здагадкамі, чым рэальнымі, эмпірычнымі фактамі. З гэтай прычыны, мабыць, даволі рэдка ў даследаваннях звяртаецца ўвага менавіта на гэты аспект увасаблення асабовасці ў літаратурнай творчасці.

Трэба таксама ўлічваць, што дадзеныя два віды адносінаў адрозніваюцца па сваіх сутнасных характарыстыках і функцыянальнасці. Міжперсанажныя дачыненні, кладучыся ў аснову сюжэтнага развіцця, прадстаўляюць перш за ўсё выражэнне на асабовым узроўні змястоўнасці літаратурнага твора, з’яўляюцца

---

[1] Шпакоўскі І. С. Тыпізацыя ў лірыцы: Формы і сродкі. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1980. – С. 107.

відавочнымі і яскрава выяўленымі прыкметамі таго прадметна ўяўляемаемага свету, які выступае мастацкім аналагам рэчаіснасці. Яны, разам з іншымі кампанентамі структуры твора адыгрываюць значную ролю ў выяўленні рэферэнтнай рэальнасці, увасобленай пісьменнікам у мастацкіх вобразах.

Адносіны аўтара і героя выражаюць, у адрозненне ад гэтага, перш за ўсё *аўтарскую стратэгію стварэння мастацкага свету*, імі абумоўліваюцца спосабы аповяду, ступень прысутнасці аўтара/ апавядальніка ў нарратыўнай структуры твора, яго ўдзел у дзеянні. Гэта значыць, што яны звязаны ў першую чаргу з генератыўнай паэтыкай, з тым, што знаходзіцца ў працэсе станаўлення. У дадзеным выпадку мы маем справу не з тым, што ўжо створана і існуе ў адасобленым ад аўтара стане, а з тым, што ствараецца менавіта *цяпер*, і на што ўплыў аўтара відавочны.

Выразіць свае адносіны да персанажаў і сваё стаўленне да таго, што адбываецца ў творы, і што складае яго сутнасную аснову, аўтар можа толькі па час працы над ім. Творчы працэс, вядома, не абмяжоўваецца часам непасрэднага напісання твора, паколькі ён уключае ў сябе таксама і падрыхтоўчы этап, які можа складаць даволі значны адрэзак часу. У самым шырокім сэнсе такім падрыхтоўчым перыядам з'яўляецца наогул усё жыццё пісьменніка, таму што назапашванне жыццёвага вопыту, уражанняў і назіранняў, якія затым могуць быць выкарыстаны пэўным чынам якраз у дадзеным творы, адбываецца пастаянна. Даволі часта, напрыклад, аўтары звяртаюцца да сваіх дзіцячых уражанняў, вобразаў і малюнкаў з пары маленства. Яскравым прыкладам дасканалага мастацкага ўвасаблення аддаленага ў часе жыццёвага вопыту з'яўляюцца такія аўтабіяграфічныя ў сваёй фактаграфічнай аснове творы Якуба Коласа, як "Новая зямля" і "На ростанях". Пра гэтыя шэдэўры коласаўскай паэтычнай эпікі і прозы напісана шмат літаратуразнаўчых даследаванняў, у якіх грунтоўна аналізаваліся вытокі мастацкіх вобразаў і характараў, сюжэтных вузлоў і сітуацый, у тым ліку выяўлялася значэнне прататыпаў і гістарычных рэалій. Разам з тым, супастаўленне адзначаных твораў у плане раскрыцця тыпалогіі ўзаемаадносін аўтара і герояў можа прынесці адчувальныя вынікі, дапамагчы глыбей зразумець адметнасць мастацкага стылю пісьменніка, шматмернасць ствараемага ім мастацкага свету.

У паэтычных і празаічных творах, несумненна, па-рознаму адбываюцца працэсы ўзаемадзеяння суб'ектаў, якія выражаюць пэўныя погляды, ацэнкі і меркаванні, істотныя для агульнай мастацкай сістэмы твора. У паэтычных творах, у якіх найбольш

выразна і сканцэнтравана праяўляецца лірычны пачатак, адпаведна дамінуе мастацкае выражэнне **суб'екта** (якое называюць яшчэ *паэтычным самавыражэннем*). Суб'ектыўнасць (дакладней, суб'ектнасць) – родавая характарыстыка лірыкі, яе самая пазнавальная і вызначальная прыкмета. У аснове лірычных па сваёй прыродзе твораў ляжыць непасрэднае выяўленне аўтарам (ён жа – суб'ект паэтычнага дыскурсу) сваёй уласнай *самасці*, асабовасці – сваіх адчуванняў, памкненняў, думак.

Класікі новай беларускай літаратуры былі скіраваны сваімі памкненнямі найперш да праблем сацыяльнага ўладкавання чалавека, былі заклапочаны ўмовамі і абставінамі, у якіх даводзілася існаваць іх народу, магчымымі шляхамі яго сацыяльнага, нацыянальнага, духоўнага і культурнага адраджэння. Грамадзянская місія мастака слова бачылася ім перш за ўсё ў эстэтычным выражэнні думак і адчуванняў сваіх братоў па грамадзянскай супольнасці. Пры тым не абміналася і адкрытая публіцыстычнасць, якая лічылася дзейснай у сваім сугестыўным уздзеянні і цалкам сумяшчальнай з прыродай мастацкай творчасці.

Адзін з купалаўскіх герояў носіць сімволіка-абагульненае імя **Сам** (драматычная паэма "Сон на кургане"). У гэтым імені (мянушцы?) персанажа вельмі своеасабліва паядналіся суб'ектыўныя і аб'ектыўныя прыкметы. У народнай мове слова *сам* мае, апрача асноўнага, яшчэ і дадатковыя значэнні: 'гаспадар', 'самастойны чалавек'. Словы *сам* або *сама* могуць выступаць у ролі зваротаў да гаспадара або гаспадыні ў простай мове, гэта значыць з'яўляюцца ў дадзеным выпадку выразнікамі знешняга ў адносінах да суб'екта пункту погляду. У вобразе галоўнага героя паэмы "Сон на кургане" выразна адчуваюцца яго асобасная ***сама***вітасць, *самасць*, тыя адзнакі, якія прадстаўляюць унутраны, суб'ектыўны свет. Разам з тым, пры ўспрыманні яго імя захоўваюцца ў пэўнай ступені і тыя сэнсавыя адценні, якія нагадваюць пра яго аб'ектывізацыю, адпаведную дыстанцыяванасць ад аўтарскай пазіцыі.

Драматычная паэма Я. Купалы "Сон на кургане" на працягу доўгай гісторыі яе рэцэпцыі і інтэрпрэтацыі аналізавалася беларускай крытыкай і літаратуразнаўствам шматбакова і ўважліва. Часта нават разгараліся спрэчкі наконт трактоўкі пэўных вобразаў, матываў і сюжэтных калізій, іх сімвалічнага падтэксту. Гэты шматпланавы твор, адзін з паэтычных шэдэўраў Я. Купалы, разгорнуты сваімі вобразна-канцэптуальнымі глыбінямі як да актуальнай сацыяльнай праблематыкі, так і да віртуальных паэтыка-міфалагічных светаў,

духоўных і метафізічных сфер, змяшчае ў сабе, сапраўды, па сутнасці, невычарпальнае мноства патэнцыяльных прачытанняў.

Не ўдаваючыся ў дадзены момант у падрабязнасці ўсіх ключавых пытанняў інтэрпрэтацыі гэтага твора, хацелася б толькі звярнуць увагу на адзін з менш за ўсё даследаваных аспектаў яго мастацкага свету, а менавіта на яго сувязь з філасофскімі і светапоглядным і канцэпцыямі свайго часу. У прыватнасці, як нам уяўляецца, дадатковае святло на вытлумачэнне купалаўскага вобраза-канцэпта *самасці* можа праліць зварот да тэорыі вядомага нямецкага філосафа, дарэчы амаль аднагодка Я. Купалы, К. Ясперса. Адзін з заснавальнікаў філасофіі экзістэнцыялізма асноўнай сваёй задачай лічыў раскрыццё "шыфраў быцця", якое давала б магчымасць пранікнення ў трансцэндэнтальныя сферы, недасяжныя непасрэднаму спазнанню праз вопытныя дадзеныя. Транцэндэнтнае, як лічыў К. Ясперс, гэта "быццё, якое ніколі не стане светам"[1], якое не можа быць аб'ектывізавана ў дакладна ўспрымаемых формах. Таксама, як за межы фіксуемых свядомасцю дадзенасцей выходзіць свет трансцэндэнтнага ў знешняй адносна суб'екта рэчаіснасці, немагчымым уяўляецца вычарпальнае пранікненне і ў духоўны свет асобы, які прадстае ў такой жа меры трансцэндэнтна бясконцым. "У любы момант, калі я раблю сябе аб'ектам, я сам адначасова ёсць нешта большае, чым гэты аб'ект, а менавіта істота, якая сябе такім чынам можа аб'ектывіраваць"[2], – заўважае К. Ясперс. Пры гэтым адбываецца, як мяркуе філосаф, непазбежнае змяшчэнне аб'ектывізаванага і суб'ектывізаванага бачання сваёй самасці: "я страчваю сябе, змешваю тое, чым я выступаю для сябе, з тым, чым я сам магу быць" (316). Экзістэнцыя чалавека не можа быць прадстаўлена як прадмет аб'ектыўнага навуковага даследавання. У той жа час менавіта ў мастацкай творчасці яна выяўляецца досыць выразна і паўнавартасна, увасабляючыся перш за ўсё ў сферы вобразнага ўяўлення.

Экзістэнцыя па сваёй быццёвай абсяжнасці суадносіцца К. Ясперсам з катэгорыяй *свабоды*, якая ў сваю чаргу неаддзельна ад уводзімага ім паняцця с а м а с ц і (Selbstsein). Гэтая *самасць* як праява экзістэнцыйнай свабоды выбару, як лічыць К. Ясперс, можа і павінна спалучацца з усвядомленай неабходнасцю. Паяднанне такіх супрацьлегласцей ажыццяўляецца з дапамогай камунікацыйных актаў. Камунікацыя, узаемадзеянне свядомасці суб'екта са свядомасцямі іншых уяўляецца як важнейшая ўмова спазнання ім

---

[1] Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М., 1994. – С. 426.
[2] Цыт па: Современная буржуазная философия. – М., 1978. – С. 316.

сябе самога, сваёй самасці, уключанасці ў агульную быццёвую прастору. “Мы ёсць тое, чым мы ёсць, толькі дзякуючы агульнасці ўзаемнага свядомага разумення. Не можа існаваць чалавек, які быў бы чалавекам сам па сабе, проста як асобны індывід”[1].

Купалаўскі *Сам* не знаходзіць паразумення ў сваім сацыяльным асяроддзі, сярод блізкіх яму людзей, дзеля шчасця якіх ён і шукае “зачараваны скарб”. Яго *самасць* не можа поўнасцю рэалізавацца, паколькі не знаходзіць свайго прадаўжэння ў камунікатыўнай паяднанасці з тымі, хто адрозніваецца ад яго сваімі думкамі, настроем, памкненнямі. *Саму* не стае сіл дасягнуць да *скарба*, што неаднаразова адзначаецца ім самім (“штось адпіхае, штось кідае мной, / з рук выбівае сякеру”; “бач, як бы сілы ўсе збыў; млее рука, не спазнаці”)[2]. Характэрна апошняя з прыведзеных заўваг – *“не спазнаці”*. *Сам* не ўсведамляе, адкуль зыходзіць яго бяссілле, у чым яго прычыны. Яму гэты скоўваючы ціск уяўляецца перш за ўсё чымсьці знешнім, скіраваным на яго з боку невядомых, таямнічым сіл, якія ў вобразна-выяўленчым плане сюжэтнага развіцця купалаўскай драмы набываюць персаніфікавана-сімвалістычныя, міфалагізаваныя ўвасабленні. Свет міфалагізуючай свядомасці і рэальнага самаўсведамлення суіснуюць як бы паралельна, у пэўныя моманты судакранаючыся, і нават узаемна падмяняючы адзін аднаго. Каб прыйсці да сапраўднага разумення сваёй *самасці*, купалаўскаму герою патрабуецца прайсці праз шматлікія выпрабаванні, зазнаць боль ад неразумення іншымі і пачуццё ўласнай духоўнай ізаляванасці. Да разумення ўласнай экзістэнцыі *Сам* прыходзіць праз пакуты, душэўны боль, адчуванне віны – уласнай і за іншых. Такім чынам і адбываецца сапраўднае ўзвышэнне яго да ўзроўню асобы – у няпростым, нялёгкім пошуку шляхоў да іншых. Якраз такі шлях спазнання экзістэнцыі і прадвызначала канцэпцыя К. Ясперса, што сведчыць пра тое, купалаўская творчасць развівалася ў рэчышчы агульнаеўрапейскіх філасофскіх і духоўна-ідэйных пошукаў.

Беларуская літаратура новага часу, якая сфармавалася ў асноўных рысах яшчэ ў XIX ст., а з пачатку XX ст. развівалася ў надзвычай актыўным рэжыме, у сапраўды паскораным тэмпе, чаму садзейнічала засваенне мастацкага вопыту іншых літаратур, вырашала праблему суадносін суб’ектыўнага і аб’ектыўнага

---

[1] Цыт па: Гайденко П.П. Человек и история в свете «философии коммуникации» К. Ясперса // Человек и его бытие как проблема современной философии. – М., 1978. – С. 110.

[2] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. – Т. 7. – Мінск: «Маст. літ.», 2001. – С. 52, 53.

своеасабліва, зыходзячы з са спецыфікі нацыянальных светапогляд-на-ментальных і філасофска-эстэтычных уяўленняў. Праз знешняе – даносіць унутранае, у аб'ектывізавана прадметным, урэчаўленым знаходзіць увасабленне глыбінных экзістэнцыйных і быццёвых сэнсаў. Такі спосаб мастацкага выражэння здаўна быў найбольш уласцівым нацыянальнай літаратуры. Ён адпавядаў традыцыйнаму тыпу света-ўспрымання, у якім пераважаў індукцыйны метад спасціжэння рэаль-насці. Ад адзінкавага і канкрэтнага ажыццяўляўся паступовы пера-ход да агульнага і тыповага, ад назіранняў – да рэфлексіі і медытацыі.

Для ўнутранага свету тыповага героя беларускай літаратуры найбольш характэрна якраз *сузіральная медытатыўнасць*, у якой выяўляецца павышаная ўвага да найдрабнейшых падрабязнасцей жыцця, дэталей паўсядзённага побыту, рэалій навакольнага асярод-дзя. Герой беларускай літаратуры, як класічнай пары, так і сучаснай – гэта ў многім герой-*думаннік*, засяроджаны на метафізічных пытан-нях, якія вынікаюць з самой рэчаіснасці, штодзённага бытавання. У якасці прыкладу можна прывесці герояў М. Гарэцкага, якія заглыб-лены ў рэфлексію, або аўтабіяграфічнага героя "На ростанях" Якуба Коласа.

Шматаблічны герой герой купалаўскай паэзіі, у светаадчуванні якога выяўляецца шырокая гама адценняў суб'ектыўнага і аб'ектыў-нага, таксама скіраваны на пошукі адказаў на экзістэнцыйныя пытанні. Для яго характэрны не толькі рамантычныя парыванні ў неабсяжныя духоўныя прасцягі, але і рамантычныя сузіральнасць і рэфлексіўнасць. Пры гэтым у лірычных творах паэта медытатыўнага зместу часта фігуруе якісьці матэрыяльна выяўлены аб'ект, у адносі-нах да якога непасрэдна і скіравана рэфлексія героя. Як, напрыклад, у вершы Купалы "Лясное возера" (1919), дзе такім аб'ектам з'яўляецца якраз возера, да якога лірычны герой падыходзіць у стане самапаглыбленасці і роздуму, але заўважае пры гэтым усе прыкметы навакольнай рэальнасці. "Йду к табе смутны / Соннаю пушчай, амшалаю сцежкай, – / Жоўтае лісце шасціць пад нагамі, / Шчокі калючка сасновая шчыпле"[1]. У дадзеным выпадку мы маем справу менавіта з лірычным героем, а не з адным з персанажных увасаблен-няў, паколькі яго адчуванні выразна праяўляюцца праз самарэф-лексію, унутраны маналог. Хоць, разам з тым, гэтыя адчуванні выяўляюцца ў аб'ектывізаванай форме. Назіраючы за навакольным, герой адначасова фіксуе свой уласны душэўны стан. Такім чынам, у яго свядомасці адразу выяўляюцца два процілегла скіраваныя

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 4. – Мінск: Маст. літ., 1997. – С. 57.

вектары ўспрымання/выражэння: *інтравертны* і *экстравертны*. Гэтым абумоўліваецца дуалістычнасць светаадчування героя, які чуйна рэагуе на тое, што адбываецца вакол яго і ў той жа час думкамі сваімі сягае далёка ад месца свайго знаходжання:

Сам з сабой насам пад дубам саджуся, –
Вочы і думкі пабеглі далёка...
Сцішна над возерам, воблачна ў небе...
Недзе запелі Узвіжанне гусі.[1]

Характэрнай асаблівасцю сузіральнага медытавання купалаўскага героя (таксама як і многіх іншых беларускіх аўтараў) з'яўляецца тое, што статычнасць суб'екта адносна ўспрымаемага ім свету перадольваецца за кошт актывізацыі ў паэтычным дыскурсе дзеяслоўных форм, якія надаюць выяўляемай сітуацыі дадатковую дынамічнасць. Істотна падкрэсліць, што ў цытаваным вершы ўвасабляецца не карціна схіленага над воднай гладдзю чалавека, а яго рух, пры тым як у фізічнай прасторы, так і ў прасторы духоўнай, метафізічнай. Паступовае набліжэнне да аб'екта ("йду", "саджуся"), якое з'яўляецца выражэннем суадносін у рэальна ўспрымаемым свеце, супрацьпастаўляецца ў структуры верша супрацьлегла скіраванаму руху, які адносіцца да сферы мыслення і ўяўлення ("вочы і думкі пабеглі далёка..."). Такім чынам, працэс набліжэння героя да непасрэдна ўспрымаемай ім рэчаіснасці адваротны працэсу далучэння да трансцэндэнтнага, таго, што знаходзіцца па-за дасягальнасцю фізічнага зроку, і што не паддаецца дакладнаму вызначэнню.

Адметнасць светабачання кожнага народа, выяўляемая ў мностве характэрных прыкмет яго паўсядзённай дзейнасці, абагульнена прадстае ў цэласным вобразе свету, у якім сканцэнтроўваюцца шматвяковы гістарычны вопыт, практычныя, духоўныя і эстэтычныя веды. Нацыянальны вобраз свету, такім чынам, з'яўляецца архетыповым увасабленнем самых розных бакоў рэчаіснасці, інварыянтам, які ва ўсіх канкрэтных выпадках уяўляе сабой сумяшчэнне агульнага і асаблівага.

У свядомасці ўсякага індывідуума, які належыць да пэўнай нацыянальнай супольнасці, у пэўнай ступені акрэсліваецца дадзены універсальны вобраз-архетып. Пры гэтым, ён, вядома, афарбоўваецца асабовым каларытам, суадносіцца з уласцівасцямі і ўяўленнямі, характэрнымі для ўнутранага свету менавіта гэтага чалавека.

---

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 4. – Мінск: Маст. літ., 1997. – С. 57.

Слова *свет* у беларускай мове валодае багатым спектрам значэнняў і таму набліжаецца, па сутнасці, да сімвала. Яно абазначае як універсум, так і тое асяроддзе, у якіх існуе чалавек. Рэальнасць, тое, што даецца чалавеку ў яго непасрэдных адчуваннях, гэта, па сутнасці, успрыманне пачуццямі чалавека і яго свядомасцю аднаго з варыянтаў свету, аднаго з мноства – як аб'ектыўна пазнаваемых, так і тых, што існуюць ва ўяўленні, віртуальных.

Ва ўяўленнях аўтара пра свет знаходзіць адлюстраванне не толькі яго ўласны жыццёвы і эстэтычны вопыт, але і духоўны, практычны, эстэтычны, мастацкі вопыт пакалення, эпохі, у якую жыве аўтар і ў якую ствараецца твор, або якая ўвасабляецца ў творы як гістарычная дадзенасць; знаходзяць адлюстраванне літаратурна-мастацкія традыцыі, каноны, стэрэатыпы, а таксама той шматпланавы вопыт, які зафіксаваны ў мове, у архетыпах нацыянальнага мастацкага мыслення, ва ўсім, што адносіцца да сферы культуры.

У народнай мове, фразеалогіі, фальклорных творах канцэп *свет* займае асаблівае месца, выкарыстоўваючыся ў самых розных значэннях. Слова *свет* фіксуецца ў народнай мове ў самых розных спалучэннях. Ужыванні гэтыя ў многіх выпадках маюць даволі утылітарнае, набліжанае да практычных мэт, значэнне, яны збліжаюць універсальны сэнс, закладзены ў гэтым слове са сферай паўсядзённага, побытавага. Такіх словазлучэнняў, у большасці сваёй фразеалагічнага характару, у мове сапраўды значная колькасць. Гэта выразы тыпу: *на чым свет стаіць; у белы свет; свет клінам сыйшоўся і г.д.*

У вершах Купалы часта сустракаюцца слова *свет* і выразы з гэтым словам. "На свет цэлы..." і г. д. Можна задацца пытаннем: а што сабой уяўляе гэты "цэлы свет", гэты "шырокі свет", да якога звяртаюцца, да якога скіраваныя купалаўскі лірычны герой і сам аўтар? Ці даюцца якія-небудзь пэўныя, мастацка перакальныя адзнакі гэтага паняцця? Ці магчыма наогул дастасаванне да такой універсальнай катэгорыі канкрэтных прыкмет, выяў і абазначэнняў?

Некаторыя сучасныя філосафы сцвярджаюць, што паняцце "свет у цэлым" не мае пазнавальнага значэння. Як адзначае даследчык праблемы выяўлення светаадносінаў чалавека ў мастацтве В. Малахаў, прыхільнікі такой пазіцыі зыходзяць з таго, што "ніякай пазнавальна-верагоднай карціны "свету ў цэлым" мы не маем і не можам мець, таму ставіць перад філасофіяй і светапоглядам задачу яе дасягнення – азначае асуджаць іх на няплённыя метафізічныя спекуляцыі" [Малахов В. А. Искусство и человеческое мироотношение / В. А. Малахов. – Киев, 1988. – С. 196]. Крытыкуючы падобны падыход, В. Малахаў выказвае перакананне ў тым, што "свет усвета

цэлым” усё-такі *ёсць*, больш таго, толькі як цэлае ён і існуе” [196 - 197].

Цэласнасць свету, якая з’яўляецца наважнейшай яго ўласцівасцю, неабходнейшай умовай дасягнення стану гарманічнай ураўнаважанасці, як бачым, з пэўнымі цяжкасцямі можа ўсведамляцца філасофіяй. Больш падрыхтаванымі да ўспрымання свету ў яго цэласнасці і спалучанасці з жыццём чалавека аказваюцца якраз мастацтва, літаратура, якія наследуюць у гэтых адносінах шматвяковыя традыцыі народнага светаўспрымання.

Мы інтуітыўна адчуваем адрозненні ў тым, як успрымаюць свет розныя народы, можам суаднесці пэўныя светапоглядныя рысы з тымі або іншымі ментальнымі якасцямі нацыянальнага характару, аднак на аналітычным узроўні вызначэнне тыпалогіі нацыянальнага светабачання з’яўляецца ўсё ж не такой і простай справай. Даследаванні ў гэтым напрамку праводзяцца ў наш час даволі актыўна, назапашваецца багаты фактаграфічны матэрыял, які патрабуе тэарэтычнага абагульнення. І тут, думаецца, вялікую карысць можа прынесці вывучэнне таго, якім чынам праламляецца нацыянальны вобраз свету скрозь прызму мастацтва, у прыватнасці, паэзіі.

Так склалася гістарычна, што менавіта паэзія (як народная, што ад незапомных часін выяўляла сябе ў вуснай, пераважна песеннай, форме, так і індывідуальная, што мае за сабой шматвяковую пісьмовую гісторыю; як эпічная, так і лірычная) найбольш выразна і цэласна прадстаўляе не толькі эстэтычныя, але і грамадскія, філасофска-маральныя погляды розных культурна-гістарычных эпох, з’яўляецца каштоўнейшай крыніцай па народазнаўству. Гэтым, таксама як і высокімі мастацкімі вартасцямі, абумоўліваецца тое заслужана значнае месца, якое займае беларуская паэзія сярод навук і мастацтваў айчыннага зводу.

У паэтычнай творчасці Янкі Купалы – адным з вяршынных дасягненняў нацыянальнай літаратуры – асаблівасці народнага светабачання ўяўляюць сабой архетыповую аснову, на якой паўстае універсальная светапоглядная мастацкая сістэма класіка беларускай паэзіі. Важна падкрэсліць, што сувязі з адвечнымі мадэлямі светаўладкавання ў творах Купалы выяўляюцца на розных узроўнях – тэматычным, вобразным, рытміка-інтанацыйным. Таму надзвычай перспектыўным бачыцца вывучэнне характару ўзаемаадносін паміж агульнымі светапогляднымі ўстаноўкамі, уяўленнямі, характэрнымі для паэта і яго гістарычнай эпохі, і асаблівасцямі паэтыкі, стылявой адметнасцю яго твораў.

Сувязь паміж светапоглыднымі, ідэалагічнымі, філасофскімі спосабамі асваення рэчаіснасці і мастацкімі формамі, праз якія выяўляюцца погляды аўтара і яго герояў, вядома, не з’яўляецца наўпроставай. Яна апасродкавана складанай сістэмай моўных і вобразных увасабленняў, змястоўна-фармальных узаемапераходаў і ўзаемаадлюстраванняў. Аднак такая залежнасць, хоць і ўскосная, існуе.

Так, напрыклад, у паэтычных творах Купалы адной з самых распаўсюджаных формаў структурнага размежавання з’яўляецца сінтаксічны паралелізм, які, несумненна, звязаны генетычна з адпаведнымі фігурамі і прыёмамі фальклорнай паэтыкі. Ён прадстае не толькі сродкам традыцыйнага супастаўлення прыроднага і псіхалагічнага, але наогул як рэалізацыя прынцыпу універсальнага падыходу да з’яў рэчаіснасці, што ўспрымаюцца як выяўленні дыхатанімічнасці, дыялектычнай палярызаванасці свету.

Выключная рытмічная выразнасць купалаўскага лірычнага дыскурсу, на якую першым звярнуў увагу М. Багдановіч, мела не толькі стылявое і вершаўпарадкавальнае значэнне, яна несла ў сабе адзнакі агульнага ўспрымання дынамічнай напружанасці, плыннасці, характэрных для рамантызаванай карціны свету. Падобны дынамізм, выражаемы з дапамогай структурных магчымасцей мовы, уласцівы таксама і для твораў народнай паэзіі. Шматлікія паўторы сінтаксічных канструкцый і стылістычных фігур, з’яўляючыся рытміка-інтанацыйнай дамінантай песеннай разнавіднасці паэтычнай творчасці, выконваюць яшчэ і семіятычную функцыю азначвання асноўных структурных уласцівасцей светабудовы. Купалаўскі верш, выяўляючы сваёй рытмічнай насычанасцю энергетыку асабовага эмацыянальнага ўзрушэння, разам з тым узнаўляе закадзіраваны ў інтанацыйным ладзе тып светаадчування. Вось характэрны для Купалы ўзор арганізацыі гукасэнсавай прасторы верша:

Дзе б і праўда жыла, дзе б і доля цвіла,
Не стагналі б дзе людзі над горам-бядой,
Слёзаў дзе б не цякло, кроў бы дзе не плыла, –
Паляцеў бы туды, паляцеў бы з душой.[1]

Такая інтэнсіфікацыя рытмаўтваральных сродкаў, рэалізуемая праз паўторы дзеясловаў, часціц, злучнікаў. можа падацца на першы погляд нават празмернай. Але яна, вызначаючы сабой стылявую дамінанту ў вершы паэта, па сутнасці, прадстаўляе сабой паэтычную мадэль свету ў яе самых характэрных адзнаках. Здвоенасць

---

[1] Купала Янка. Поўны збор твораў: у 9 т. –Т. 1 / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1995. – С. 187.

назоўнікаў, таўталагічныя выразы, што так часта сустракаюцца ў творах Купалы, – гэта не толькі элементы стылявой сістэмы, але і кампаненты агульнай сістэмы светабачання і светаадчування паэта. стыль, калі разумець яго ў шырокім сэнсе, такім чынам цесна паяднаны, непарыўны ад мастацкага светапогляду, усяго таго, чым вызначаецца адметнасць і унікальнасць асобы нацыянальнага мастацкага генія.

І ў прозе, і ў паэзіі прадметнасць, апрача рэпрэзентатыўнай, выконвае ў многіх выпадках яшчэ і сімвалічную функцыю, паколькі аснова мастацкага вобраза-сімвала часцей за ўсё якраз рэчыўная, прадметная. Спецыфіка сімвала ў тым, што ў ім паядноўваюцца ў непарыўным адзінстве прамое, прадметнае значэнне і перасэнсаванае, умоўнае, якое звычайна выводзіць агульны сэнс вобраза за межы непасрэдна ўспрымаемага. Гэты абагульнены сэнс сімвалічнага выказвання драбіцца на бясконцае мноства сэнсавых адценняў. Сімвал адкрывае, такім чынам, самую шырокую гнасеалагічную перспектыву ў спазнанні глыбінных заканамернасцей быцця, дае магчымасць больш поўнага выяўлення экзістэнцыйных адчуванняў і іх суаднясення са светапогляднымі ўяўленнямі. Апошнім часам у беларускім літаратуразнаўстве пачалі паяўляцца цікавыя даследаванні сімвалічнай прыроды слоўнага мастацтва. Сімвалізм як асобны, даволі выразна акрэслены ў літаратуры класічнага перыяду, мастацкі напрамак, разглядаецца ў манаграфіі П.Васючэнкі “Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм” (2004). Тым самым зліквідоўваецца істотны прагал ва ўспрыманні сістэмы ўзаемадачыненняў літаратуры і рэчаіснасці ва ўсёй яе складанасці і апасродкаванасці.

У літаратуразнаўчай практыцы ўвогуле даволі часта той або іншы эйдалагічны вобраз разглядаецца ў плане яго сімвалічнага вытлумачэння. Толькі не заўсёды пры гэтым аналіз сімволікі таго або іншага літаратурнага твора, або творчасці аўтара ў цэлым, мае сістэмны характар. Дзеля глыбіннага спасціжэння сузалежнасці мастацкага светапогляду, выражанага ў пэўным стылі, і асаблівасцей паэтыкі твораў, якія да яго належаць, патрэбна бачыць у сімвале не проста іншаказ, а ўвасобленую ў вобразнай форме праяву агульных заканамернасцей функцыянавання цэласнай мастацкай сістэмы. Герой літаратурнага твора, у якім прадметны свет набывае сімвалічную полісемантычную шматслойнасць, несумненна, паводзіць сябе па-іншаму, выяўляецца іншымі гранямі свайго характару і свядомасці, чым у творы, дзе асновай з’яўляюцца наўпроставыя ўспрыманні рэчаў і з’яў. Паколькі кожны вобраз у такой мастацкай рэальнасці можа мець шматлікія варыянты інтэрпрэтацыі, то і для

чытача мастацкі свет літаратурнага твора паўстае ў цэлым у сваёй патэнцыяльнай разгорнутасці і невычарпальнасці.

На тое, што чалавек ад непасрэднага сузірання і ўспрымання аб'ектыўнай рэчаіснасці пераходзіць да ўсё больш апасродкаваных форм яе асваення і пераўтварэння, выкарыстоўваючы пры гэтым прыёмы сімвалізацыі, звяртаў увагу Э.Касірэр. "Чалавек ужо не здольны, – пісаў ён, – мець непасрэднае дачыненне да рэчаіснасці. Ён не можа адчуваць сябе з ёй быццам сам-насам. Па меры таго як разгортваецца сімвалічная дзейнасць чалавека, фізічнай рэчаіснасці даводзіцца адыходзіць на задні план"[1]. Паміж чалавекам і рэчаіснасцю ўсё больш істотнае і прыкметнае месца пачынае займаць прамежкавая сфера, у якую ўваходзіць назапашаны вопыт духоўнага і інтэлектуальнага развіцця многіх пакаленняў. Гэта своеасаблівая метафізічная рэальнасць, ствараемая чалавекам, якая адначасова з'яўляецца і інструментам пазнання і яго вынікам. "Замест таго, каб займацца рэчамі самімі ў сабе, чалавек у пэўным сэнсе пастаянна вядзе размову з самім сабой. Ён так ахінуты моўнымі формамі, мастацкімі вобразамі, міфалагічнымі сімваламі ці рэлігійнымі абрадамі, што не патрапіць ужо нічога заўважыць або пазнаць інакш як праз пасярэдніцтва гэтага штучнага сродку"[2]. І такі пасярэдніцкі пласт віртуальна-метафізічнай рэальнасці з развіццём сусветнай цывілізацыі і культуры пастаянна пашыраецца, аказваючы ўплыў на светаадчуванне і светаўспрыманне сучаснага чалавека, на характар мастацкага мыслення.

Несумненна, што ўзаемаадносіны аўтара, героя і чытача, якія прадвызначаюць сабой усе канструктыўныя асаблівасці мастацкай сістэмы, у межах якой ствараецца, рэпрадукуецца і пераўзнаўляецца літаратурны твор, у значнай ступені залежаць ад таго або іншага напрамку, стылю ў шырокім значэнні паняцця, ад спосабу ўспрымання і дачыненняў чалавека з рэчаіснасцю, яго экзістэнцыяльнага самавызначэння ў быцці.

Пры даследаванні праблемы суаднесенасці ў літаратурным працэсе суб'ектыўнага і аб'ектыўнага павінны ўлічвацца шматлікія фактары, якімі ён вызначаецца. У першую чаргу неабходна падыходзіць да вырашэння гэтай праблемы з гістарычнага пункту гледжання. У кожную культурна-гістарычную, літаратурна-мастацкую

---

[1] Cassirer E. Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury / Przeł. A.Staniewska. – Warszawa, 1971. – S. 69.

[2] Cassirer E. Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury / Przeł. A.Staniewska. – Warszawa, 1971. – S. 69.

эпоху было сваё разуменне суб'ектыўнасці і аб'ектыўнасці, характару іх увасаблення і ўзаемадзеяння ў літаратурным творы.

У беларускай літаратуры на працягу мінулага стагоддзя адбываўся прыкметны рух у глыбіні чалавечай суб'ектыўнасці, якая раскрывалася як праз аўтарскае светабачанне, так і праз псіхалагічныя моманты выяўлення персанажных характараў. У той жа час бралася ў разлік традыцыйная ўласцівасць народнага светаўспрымання, якая заключалася ў засяроджанасці на рэаліях навакольнага свету, уважлівых адносінах да прадметнай увасобленасці рэчаіснасці. Паколькі падобная адметнасць светабачання характарызавала асноўнага рэцыпіента нацыянальнай літаратуры, які быў цесна звязаны з прыродным асяроддзем. Такая сканцэнтраванасць на канкрэтна-пачуццёвай сферы быцця, якой у многім вызначалася адметнасць нацыянальнага светаўспрымання, абумоўлівала таксама і паэтыку літаратуры, яе стылявую характэрнасць. Мадэль разгортвання мастацкага свету ў ёй можа быць прадстаўлена як рух ад непасрэднага ўспрымання да абагульнення, ад сузірання да рэфлексіі, ад прадметнасці да ўмоўнасці. Гэта значыць, што асноўны спосаб асваення і пераасэнсавання рэчаіснасці ў беларускай мастацкай свядомасці мае індукцыйны характар.

У любым літаратурным дыскурсе прысутнічаюць і ўзаемна перасякаюцца два асноўныя планы: *выражэння і выяўлення.* Некаторыя рэдактары, дарэчы, настойліва замяняюць у літаратуразнаўчых тэкстах дзеяслоў *выразіць* на *выявіць*, спасылаючыся ў першую чаргу на слоўнікі. Сапраўды, калі звярнуцца, напрыклад, да «Руска-беларускага слоўніка» ў 2-х тамах (1982), то ўбачым, што рускамоўнае паняцце *«выразить»* перакладаецца на беларускую мову дзеясловамі *«выявіць; паказаць; перадаць; адлюстраваць»*. У «Тлумачальным слоўніку беларускай мовы» (1977, т. 1) змяшчаюцца абодва словы – *выразіць* і *выявіць* – аднак жа ў адносінах да першага з іх паказана толькі кантэкстуальна звязанае значэнне *«вызначыць у якіх-небудзь адзінках»*. А паняцце «выражэнне» між тым тлумачыцца як сінанімічнае «адлюстраванню».

Паколькі гаворка ідзе пра надзвычай істотныя ўласцівасці літаратуры, яе здольнасць суадносіць у мастацкай прасторы тэксту рэферэнтна-рэальныя і ўмоўна-эстэтычныя праявы, то пытанне наконт тэрміналогіі, з дапамогай якой вызначаюцца адносіны паміж планам выяўлення і планаў выражэння, з'яўляецца прынцыповым.

Паняцце **выява** самым непасрэдным чынам звязана з адпаведным спосабам успрымання і засваення мастацтвам рэчаіснасці. Праз выявы перадаюцца ўражанні ад непасрэдна

сузіраемых або ўяўляемых з'яў і прадметаў. Вобраз-выява мае першаступеннае значэнне ў эпічных жанрах літаратуры. У кожным эпічным творы прадстаўлена, па сутнасці, разгорнутая сістэма такіх вобразаў, якія ў сваёй сукупнасці і ўзаемадзеянні перадаюць *прадметнасць* успрыемага чалавекам свету, яго рэчыўную прыроду.

Вельмі істотную ролю *выява*, як мастацкае ўвасабленне фізічна адчуваемых, успрымаемых прыкметаў і дадзенасцей рэальнага свету, адыгрывае ў вобразнай сістэме рэалістычнай літаратуры. Аднак выява ў мастацкім свеце літаратуры не азначае копіі рэальнага вобраза, прадмета-прататыпа. Мы ўвогуле можам прадставіць паняцці ***выява*** і ***ўява*** як сінанімічныя. Ва ўсякім выпадку гэтыя вобразныя з'явы ўзаемаперасякаюцца, накладваюцца адна на адну, узбагачаючы тым самым мастацкі свет літаратурных твораў магчымасцямі пранікнення ў глыбіні фантазіі аўтара. Вымысел значна трансфармуе ў шэрагу выпадкаў жыццепадобныя формы, надаючы ім прыкметы пазарэальнага, віртуальнага свету. Пра цесную спалучанасць *выявы* і *ўявы* ў творчым працэсе сведчыць, апрача таго, шматзначнасць дзяслова *ўявіць*. Сапраўды, уявіць можна і тое, што з'яўляецца атрыбутам рэчаіснасці, прадстаўляе вобраз прадметаў і з'яў, характэрных для рэальнага свету, і тое, што выходзіць за межы гэтага свету, набывае формы, якія немагчыма сустрэць у рэальнасці. Уяўленне, як творчая здольнасць чалавека, спалучае сабою дзве важнейшыя сферы яго жыццядзейснасці – свет, у якім ён існуе, і той свет, які ім ствараецца, у якім увасабляецца яго ўнутраны эмацыянальна-інтэлектуальны патэнцыял.

Паняццю *выява*, як асноўнаму сродку рэпрэзентацыі прадметна-рэчыўнай асновы свету, яго матэрыяльнай субстанцыі, супрацьпастаўляецца паняцце *выражэнне*. **Выразіць** усё ж такі азначае цалкам адрозны па сваёй прыродзе працэс. Гэта не ўзнаўленне (адбітак, адлюстраванне) таго, што можна ўявіць у наглядной фоме, а раскрыццё перш-наперш унутраных станаў чалавека, адметнасці яго мыслення і адчування. Працэс гэты непасрэдна і самым цесным чынам звязаны з маўленнем, з асаблівасцямі вербальнага дыскурсу. Значэнне слова ***выраз*** якраз паказвае на спецыфіку моўна-стылявой аформленасці выказвання ў літаратурным тэксце.

На антыноміі *выява – выражэнне* грунтуецца, па сутнасці, размежаванне літаратурнага дыскурсу на эпічны і лірычны. У апавядальных жанрах дамінуючае становішча займае выява, з дапамогай якой нарацыя набывае ўвідавочненыя формы. У лірыцы ж на першым плане знаходзіцца выражэнне суб'ектам сваіх настрояў і

адчуванняў, разваг і адносінаў. Менавіта выражэнне з'яўляецца тут галоўным спосабам раскрыцця адметнасці светабачання аўтара і яго лірычнага героя.

Разам з тым, трэба заўважыць, што ў сучаснай літаратуры, у якой адбываецца працэс інтэнсіўнай родава-жанравай дыфузіі, *выяўленне* і *выражэнне* вельмі цесна ўзаемадзейнічаюць між сабой, павялічваючы тым самым змястоўна-фармальную ёмістасць мастацкага выказвання.

Трэба таксама ўлічваць і тое, што выяўленне прадметна-рэчыўнага раду наогул характэрна ў пэўнай ступені і для лірыкі. Суб'ект лірычнага дыскурсу выражае свае пачуцці і праз адносіны да тых або іншых рэалій, знаходжанне для іх вобразных адэкватаў. Як бы ні быў пагружаны паэт-лірык ва ўласныя перажыванні, якім бы ні быў інтравертным яго свет, ён усё ж такі не можа быць цалкам выключаным з прыродна-рэчыўнага асяроддзя. Іншая справа, што аб'екты гэтага асяроддзя ўспрымаюцца ім пад пэўным вуглом гледжання, аказваюцца ў яго мастацкім свеце паэтычна трансфармаванымі, звязанымі мноствам асацыятыўных сувязей з іншымі праявамі як фізічнага, так і метафізічнага характару.

Прадметна-рэчыўны свет, увасоблены ў літаратурным творы, усё, што так ці інакш нясе ў сабе прыкметы першаснай або ўмоўнай рэальнасці, прадстаўляе не толькі жыццёвае асяроддзе (environment) герояў, але значна больш складаную, шматузроўневую вобразную цэласнасць. Гэта своеасаблівая медыятыўная сфера, што пранікае сабою як інтэнцыйна-крэатыўныя намаганні аўтара, так і абумоўленыя сюжэтнай стратэгіяй і канцэптуальнай агульнасцю ўзаемадачыненні герояў. Асаблівасці ўспрымання персанажамі твора прадметнай рэальнасці з'яўляюцца аб'ектам даволі пільнай увагі беларускіх літаратуразнаўцаў. Гэта абумоўлена перш за ўсё тым, што беларуская літаратура вызначаецца схільнасцю да выяўлення якраз прадметнай сферы быцця. Яе нездарма прывыклі лічыць *зямной*, звернутай найперш да рэалій і падрабязнасцей паўсядзённага жыцця чалавека, пабытавай яго характэрнасці.

Пры гэтым важна адзначыць, што акцэнт звычайна робіцца на тым, якім чынам суадносяцца ў апавядальным або паэтычным дыскурсе непасрэдна ўспрынятыя героямі вобразы рэальнасці з іх думкамі і перажываннямі падчас рэцэптыўнага акту. У вучэбнай практыцы, напрыклад, шырока распаўсюджана методыка аналізу літаратурнага твора, якая прадугледжвае выяўленне пэўнай залежнасці паміж станам прыроднага асяроддзя, якое акружае герояў, і іх унутраным псіхалагічным станам. Падобная сувязь тым

больш уяўляецца прадуктыўнай, што мае пад сабой вельмі значную і даўнюю мастацкую традыцыю – яна ўзыходзіць да фальклорнага сінтаксічнага (псіхалагічнага) паралелізму. З развіццём фальклорных традыцый звязана таксама з'ява сімвалізацыі аб'ектаў рэальнага свету, выяўлення праз іх прадметна-рэчыўную дадзенасць дадатковых сэнсаў, пашырэння семантычнага поля літаратурнага дыскурсу. Сімвалізацыя з'яў і прадметаў традыцыйнага акружэння суб'екта творчасці з'яўляецца адным з асноўных спосабаў выхаду ў сферу надпачуццёвага і надрэальнага, у свет мастацкай умоўнасці. У беларускім фальклоры сімвалічны вобраз, у якім спалучаюцца прадметна-выяўленчы і ўмоўна-абагульнены пачаткі, адыгрывае выключна вялікую ролю. Ад фальклору гэтая асаблівая значымасць сімвалічнай вобразнасці перайшла і на новую беларускую літаратуру, выявіўшыся перш за ўсё ў творах аўтараў класічнай пары яе развіцця, у першыя дзесяцігоддзі XX ст.

Рэч і яе інтэрпрэтацыя, увасабленне ў мастацтве – праблема, на якую звярталася пільная ўвага даследчыкамі на працягу некалькіх мінулых стагоддзяў. Як адзначае С. Зенкін, яшчэ ў XIX ст. пачаўся працэс адасаблення рэчы як аб'екта творчых і практычных намаганняў чалавека ад яго жыццёвых прыярытэтаў і памкненняў. У творах прадстаўнікоў розных еўрапейскіх літаратур «бытавая, рукатворная рэч, замест таго, каб паслухмяна выконваць сваё функцыянальнае прызначэнне або служыць умоўным атрыбутам, празрыстым знакам прафесіі, статуса, густаў і г. д. свайго ўладальніка, пачынае адасабляцца, адбівацца ад рук, выступаючы то як абстрактны канататар рэальнасці («эфект рэальнасці» паводле Р. Барта), то як выява адчужана-матэрыяльнага існавання, то (у абліччы рэчаў-абломкаў, рэчаў-інвалідаў) як носьбіт смутнай «аб'ектыўнай» памяці»[1]

У творах Я. Купалы, Я. Коласа і іншых прадстаўнікоў гэтага перыяду выразна вылучаюцца, паддаюцца адасабленню адзін ад аднаго свет, які складаецца з канкрэтных рэчаў, выяўленых з усёй прадметнай нагляднасцю, і свет, у якім галоўнае месца займаюць праявы інтэлектуальнага і эмацыянальнага выражэння аўтара або яго герояў. Так, першы паэтычны зборнік Я. Купалы «Жалейка» звычайна прыводзіцца даследчыкамі ў якасці прыкладу дамінавання рэчыўных, матэрыяльна ўвасобленых рэалій. На першым плане тут пакуль што свет практычных дзеянняў і патрэб. Пазней жа ўсё большае месца ў

[1] Зенкин С. Вещь, форма и энергия (Русские формалитсты и Дюркгейм) // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 4 (80). – С. 55 – 56.

мастацкім свеце Купалы пачынаюць займаць паэтычныя вобразы, у якіх выяўляецца іх сімволіка-абагульнены сэнс, падтэкставыя глыбіні. Паэтычная думка Купалы ўзносіцца ў духоўныя высі, абыймае сабою ўвесь Сусвет. Усё больш прыкметнае месца ў развагах купалаўскага героя, і перш за ўсё лірычнага «я», займаюць філасофскія пытанні быцця.

Разам з тым, мабыць, было б не зусім слушна цалкам размяжоўваць у творчасці Я. Купалы, як іншых беларускіх аўтараў, гэтыя дзве сферы: прадметную і надпачуццёвую, трансцэндэнтную.

Адна з галоўных парадыгм ідэйна-мастацкага развіцця беларускай літаратуры новага і навейшага часу разгортваецца ў межах суаднясення такіх глабальных катэгорый, як **прырода** і **культура**. Гэтыя базавыя паняцці аднолькава актуальныя пры вызначэнні асноўных эстэтычных прыярытэтаў беларускага слоўнага мастацтва. Іх збліжэнне – магчыма, самая адметная рыса нашай літаратуры і наогул нацыянальнага мастацкага светапогляду.

Несумненна, што праблема ўзаемадзеяння прыроднага і культурнага звязана з выяўленнем суадносін суб'ектыўнага і аб'ектыўнага, таксама як і суб'ектнага – аб'ектнага. У гэтае ж кола пытанняў уваходзіць вызначэнне суадноснасці ў літаратурнай творчасці сферы прадметнага, рэчыўнага і таго, што датычыцца пачуццёвага і інтэлектуальнага.

Звычайна, гэтыя сферы прынята разглядаць паасобку. Так, два класікі беларускай літаратуры першай паловы XX стагоддзя Янка Купала і Якуб Колас пэўным чынам проціпастаўляюцца менавіта ў іх дачыненні да прадметна-рэчыўнага свету і свету пачуццёва-рэфлексійнага. Так, напрыклад, І. Навуменка ў сваёй працы «Якуб Колас: Духоўны воблік героя» (1969) падкрэслівае: «Стыхія Коласа – паўсядзённае, звычайнае жыццё з буднямі працы, побыту»[1]. І яшчэ ўдакладняе: «Якуб Колас – паэт вельмі «зямны»[2]. Такім чынам, даследчыкамі акцэнтуецца блізкасць Я. Коласа да рэальна-жыццёвай асновы творчасці, актуальнасць у яго паэзіі рэалій прадметнага свету. Гэтыя асаблівасці коласаўскага мастацкага светапогляду звязваюцца пераважна з дамінаваннем у яго творчасці эпічнага дыскурсу. Агульнапрызнана: Якуб Колас – эпік. Апазіцыя *прадметнасць/ непрадметнасць (сімволіка-ўмоўныя тыпы вобразнасці)* пры супастаўленні паэтыкі Коласа і Купалы часцей за ўсё трансфармуецца ў знаходжанне адрозненняў радавога характару. Эпічнасць

[1] Навуменка, І. Якуб Колас: Духоўны воблік героя. – Мінск, 1968. – С. 9.
[2] Навуменка, І. Якуб Колас: Духоўны воблік героя. – Мінск, 1968. – С. 7.

коласаўскай стылявой манеры параўноўваецца з лірычным спосабам паэтычнага выражэння, у большай ступені характэрным для Купалы. Традыцыя такога размежавання пачынаецца яшчэ з 1900-х гадоў. У сваіх аглядных артыкулах М. Багдановіч адназначна адносіць Купалу да паэтаў лірычнага складу. Несумненна, напрошваецца правядзенне паралелі ў гэтым плане паміж Купалам і самім Багдановічам. Як вядома, Багдановіч не лічыў сябе лірыкам у поўным сэнсе гэтага слова. Прызнаючы сябе «слабым» у якасці лірыка, Багдановіч разам з тым акцэнтаваў увагу на іншай якасці

Купалаўскія творы прыцягваюць таксама і сваёй прадметнай увасобленасцю, плоцевай насычанасцю, грунтоўнасцю ў выяўленні першасных асноў матэрыяльнага свету, яго пачуццёва ўспрымаемых формаў. Калі мы разглядаем адметнасць купалаўскай эстэтыкі, то ў першую чаргу мусім не забываць пра тое, што эстэтычныя ўласцівасці наогул заснаваны на пачуццёвым успрыманні, на спазнанні і выяўленні быццёвай прасторы з дапамогай чалавечых органаў пачуццяў. Якраз на грунце пачуццёва ўяўляемых вобразаў і рэаліяў, прадметаў і дэталей узрастае часцей за ўсё мастацкая светапоглядная сістэма, фарміруюцца тыя або іншыя абагульненыя паняцці, катэгорыі і ідэі.

Паэзія Янкі Купалы акрылена ўзносілася ў вышыні духоўных празарэнняў і адкрыццяў якраз у многім дзякуючы сваёй глыбіннай сувязі з быццёвай асновай, грунтам жыцця.

У адным са сваіх вершаў, у якім выразна абазначаны светапоглядныя і філасофскія арыенціры паэта, ён такім чынам заявіў пра гэтую непарыўную сувязь двух быццёвых пачаткаў:

З зямлёй і небам звязывае мяне ніць –
Неразарваная веквечна павуціна:
Зямля мяне галубіць, як вернага сына,
А сонца мне душу не кідае туліць[1].

Характэрна, што дадзеныя касмалагічныя матывы з’явіліся ў вершы, у якім дамінуе патрыятычная тэма. Да таго ж у гэтым творы, які называецца “Бацькаўшчына”, вобраз радзімы шчодра надзелены рысамі мацярынства. Хоць Купала тут не прыпадабняе непасрэдна радзіму да маці. Замест прамой аналогіі аўтар скарыстоўвае сістэму асацыятыўнага суаднясення шматстайных вобразаў і матываў, няўлоўнага судакранання розных стылявых пластоў. Дзеясловы *галубіць, туліць* побач са словам *калыска* ўтвараць адчуванне менавіта мацярынскай апекі. Аднак гэта толькі адзін з момантаў

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Мінск, 1997. – Т. 4. – С. 19.

развіцця лірычнага перажывання. Герой верша адчувае сябе атуленым мацярынскай пяшчотай і клопатам, якія сыходзяць ад усяго, што з'яўляецца яго жыццёвай асновай, што ўяўляе сабой экзістэнцыйную прастору яго бытавання.

Дзеяслоў *галубіць*, за якім замацаваны значэнні, што звычайна асацыіруюцца з ментальнымі ўласцівасцямі чалавека, сустракаем і яшчэ ў адным вершы Купалы, дзе ён таксама метафарычна суадносіцца з новым для яго кантэкстам. У вершы "Млечны шлях" аўтар такім вось чынам гаворыць пра сувязь зямнога і касмічнага (адну з галоўных сваіх філасофскіх тэм): "І галубіць шлях бледны зямлю яснавіцай, / Сочыць вочак мільёнамі долю людскую..."[1].

Трэба адзначыць, што тыя купалаўскія героі, якія ажыццяўляюць сваю жыццядарную місію, звязаную з вечным клопатам вакол зямлі, разам з тым выяўляюць і свой творчы патэнцыял, здольнасці да спазнання новых духоўных далягляд аў. Гэтыя героі, якія, здавалася б, займаюцца адно адвечнымі сялянскімі, земляробчымі справамі, якія нібыта пагружаныя без астатку ў сферу рэчыўнага, практычнага, у сваім светабачанні, адносінах да жыцця часта аказваюцца набліжанымі да высокіх духоўных ісцін і празарэнняў. Нездарма думкі, пачуцці і адчуванні аднаго з такіх шчырых рупліўцаў пра гармонію быцця выяўляюцца ад імя першай асобы (паэма "Яна і я"). А вось блізкі да героя гэтай паэмы персанаж з верша "Сявец" – таксама з адчуваннем радасці ад сваёй далучанасці да прыродных праяў, да агульнага поступу быцця:

На заўтра, кналеццю
Свой сею загон, –
Ад бацькі прыкмеціў
Так сеяць, як ён.

Лубянку-сявалку
Дзед сплёў мне даўно,
Ў сявалцы без малку
Бурштын-сам зярно.

Знаток сваёй рэчы,
Іду к старане,
Каб вецер у плечы,
Не ў вочы, дзьмуў мне.

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Мінск, 1997. – Т. 4. – С. 38.

Прывычнаю жменяй
Зярняты кладу, –
Дзе болей, дзе меней
Сляджу на хаду.[1]

Як быццам усё тут скіравана да адной – практычнай мэты. Герой расказвае пра добра яму вядомае з самага маленства, што складае звыклы для яго свет матэрыяльнай культуры, свет сялянскай працы, якая заўсёды адбываецца ў поўнай згодзе з прыродным цыклам. Кожная рэч і кожны рух узгоднены працоўнай практыкай цэлых пакаленняў. Аднак жа ўвага тут сканцэнтравана не толькі на стваральнасці працоўнага акту. Выразна выяўляецца таксама і эстэтычнае пачуццё. Купалаўскі герой-працаўнік уносіць гармонію ў навакольны свет, ацэньвае яго з пункту погляду не толькі непасрэднай карысці, але і красы. Ён не толькі чакае добрага плёну ад пасеяных у глебу зярнят, але імкнецца ўбачыць вышэйшую мэтазгоднасць і ўпарадкаванасць быццёвых з'яў. "У парадак, у рад" кладуцца зерні будучага ўраджаю, сведчачы не толькі пра магчымасць матэрыяльнага дабрабыту, але таксама і пра духоўнае ўзвышэнне чалавека.

Такім чынам, і купалаўскаму герою-"практыку" не чужыя філасофска-эстэтычныя памкненні, уласціва жаданне спалучыць надзённыя клопаты з духоўнай прагай, асвятліць сваё жыццё святлом далёкасяжных ідэалаў. У ім адшукаем пэўныя рысы, характэрныя і самому аўтару.

Відавочна, што малюнак сяўбы ў вершы «Сявец» сваімі сімволіка-абагульняючымі значэннямі далёка выходзіць за круг рэалій і ўяўленняў паўсядзённага побыту. Сяўба ў дадзеным выпадку можа ўспрымацца як сімвалічнае дзеянне, у аснове якога выяўленне творчай сутнасці быцця. У гэтым плане верш Я. Купалы супаставімы з вядомым санетам М. Багдановіча «Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі...».

Багдановіч свядома карыстаецца аналогіяй, прыраўноўваючы жыццядайную сілу зерня да творчай энергетыкі нацыянальнага адраджэння, духоўнай моцы народа. Яго санет пабудаваны ў адпаведнасці з тэарэтычнымі ўяўленнямі самога аўтара. Два катрэны і два тэрцэты аб'яднаны ў цэласныя строфы, кожная з якіх складае сэнсавае адзінства. У дадзеным творы Багдановіча знаходзіць структурна-семантычнае ўвасабленне яго ідэя пра форму санета як «арэха-спарыша», які «павінен хаваць пад адной скарлупой два

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. – Мінск, 1997. – Т. 4. – С. 44.

асобныя, хоць і шчыльна сціснутыя між сабой ядры»[1] Як лічыць Багдановіч-тэарэтык, у цэласныя сэнсавыя адзінствы дзве часткі санета спалучаюцца з дапамогай рыфмы, якая ў першым васьміраджкоўі з'яўляецца скразной. Ён звяртае асаблівую ўвагу на размежаванне двух страфічных утварэнняў, якое таксама адбываецца з дапамогай рыфмоўкі. "Стаячыя ж далей ужо новыя рыфмы павінны зрабіць глыбокую трэшчыну паміж гэтым кавалкам і ўсім астатнім" (194). Раптоўная змена спосабу рыфмоўкі ўзгоднена ўздзейнічае на ўспрыманне рэцыпіента разам са змяненнем развіцця асноўнай тэмы верша. Форма і змест разумеюцца Багдановічам як два бакі адзінага сэнса і вобразапараджаючага працэсу. "Углыбляючы сваё значэнне, гэтая будоўля верша, – піша ён у артыкуле "Санет", – адціснула ўласную пячаць і на характары зместу кожнай з дзвюх яго часцей. Павэдлуг гэтага ў першых васьмі строчках развіваецца тэма санету, а ў астатнім – заключэнне да яе; ставіцца пытанне і даецца адказ; малюецца абразок і выкладаецца паясненне к яму" (194).

У санеце "Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі..." двухскладовасць яго структуры да таго ж выразна падкрэсліваецца нават графічна: страфічны інтэрвал прысутнічае толькі ў адным месцы – пры размежаванні двух частак. Гэта, на думку Багдановіча, самае цэнтральнае звяно санета, якое аказвае ўплыў на эстэтычныя якасці твора. І менавіта ў такім "ударным" месцы дадзенага санета змяшчае Багдановіч тлумачэнне характару стрыжнявога вобраза твора. "Вось **сімвал** твой, забыты краю родны!" (3, 137; падкрэслена мной. – Я. Г.). Тым самым вобраз зерня, знойдзенага ў Егіпецкай пустыні, адназначна адносіцца самім аўтарам да разраду сімвалічнай вобразнасці. Разам з тым варта звярнуць увагу на тое, што ў вершы Багдановіча прадметны бок вобраза-сімвала выяўляецца з падрабязнасцю і дэталёвай прапісанасцю: "ў гаршчку насення жменю там знайшлі" і г. д.

Янка Купала, як і многія іншыя беларускія паэты, якія спалучалі ў сваёй творчасці дэмакратычныя погляды з эстэтычнымі ўяўленнямі, імнуўся да духоўнага разняволення чалавека, яго вызбаўлення найперш з путаў сацыяльнай абмежаванасці, прыгнёту, неразумення. Адным з самых важных для яго найменняў чалавека было слова *брат*. Менавіта братнія пачуцці адчувае ён да свайго героя, які імкнецца ўзняць голаў ад гнятлівых варункаў жыцця, гаркоты штодзённага побыту і паглядзець у вышынь.

Мой ты ўбогі, мой ты цёмны,

[1] Багдановіч М. Поўны зб. твораў: У 3 т. – Т. 2. – Мінск, 1993. – С. 194.

Родны мой,
Ты пытаеш, хто такія
Мы з табой?

– так звяртаецца Купала да таго, каго лічыць сваім духоўным братам, каму імкнецца паспрыяць сваім паэтычным і грамадзянскім служэннем. Вельмі паказальна, што займеннік адзіночнага ліку “ты” як бы зрастаецца тут з займеннікам множным – “мы”. Пошук адказу на самае глабальнае філасофскае пытанне: “хто мы тут” – гэта супольныя намаганні і аўтара, і яго герояў, а таксама і адрасатаў яго паэзіі, іх імкненне пераадолець супраціўленне асяроддзя, сцвердзіцца ў свеце сваёй чалавечай сутнасцю. Ад зароку сабе самому героя аднаго з ранніх вершаў Купалы з сацыяльна акцэнтаванай назвай “Мужык” (“Ніколі, браткі, не забуду, / Што чалавек я, хоць мужык”) да калектыўна выяўленага памкнення адстойваць сваю чалавечую годнасць, несці “на паказ” усяму свету не толькі свае крыўды, але і свае права “людзьмі звацца” развінаецца покліч духоўнага самасцвярджэння. І ў гэтай памкнёнасці купалаўскія героі і адрасаты яго паэзіі заўсёды ўспрымаюцца аўтарам як аднадумцы і браты. Гуманістычны матыў агульначалавечага братэрства, выяўляемы ў нацыянальным і сацыяльным кантэксце, прадстае ў творчасці Купалы як аснова яго светапогляду.

Варта зазначыць, што мастацкі свет класіка беларускай літаратуры з’яўляецца вельмі складаным, а часам і супярэчлівым увасабленнем яго ідэй і адчуванняў, думак і памкненняў. Немагчыма прадставіць яго ў выглядзе аднанакіраванага руху з загадзя прадвызначанымі арыенцірамі. Рамантычныя сяганні ў духоўныя высі, спробы вырвацца са штодзённага кругабегу сутыкаюцца вельмі часта з цяжкапераадольнымі перашкодамі, з трагічнымі супярэчнасцямі рэальнага жыцця. “Няма для духа вольнага граніцы, меры, / Дзе б ён сягнуць не смеў, дзе б ён не узлунаў…” (1, 19) – вось, мабыць, самае яскравае выяўленне паэтам-філосафам ідэі неабмежаванасці і разгорнутасці ў быццёвыя прасцягі духоўнай самасці чалавека, яго творчага патэнцыялу. Як быццам яму, гэтаму вольнаму духу, усё падуладна. Як быццам і насамрэч не існуе для яго якіх-небудзь межаў і перашкодаў. Ды не, ёсць такія перашкоды, якія супярэчаць вольнаму ўзлёту духоўнасці, якія дысаніруюць з ідэалам. Як бы ні быў скіраваны Купала разам са сваімі героямі да гэтага ідэалу, ён разумее трагічнасць разрыву паміж ідэальным і сапраўдным. Вострае і балючае пытанне паўстае як выклік непарушнасці прадвызначанага парадку:

Аднак чаму ж ты там нішто, дух непрыгонны,

Дзе, дружна звонячы ў кайданы ўсімі тоны,
Крывёй, пажарамі частуе раба раб?[1]

Гэты верш, што названы адзіным словам-запытаннем – "Чаму?", створаны аўтарам напачатку Першай сусветнай вайны, у час глабальных гістарычных катаклізмаў, калі кардынальным чынам змяняўся погляд чалавека на сучаснае светаўладкаванне. Вядома, на танальнасці дадзенага верша адбіліся характэрныя для таго трагічнага часу адчуванні катастрафізму, якімі было прасякнута большасць сведкаў тых падзей. Але ў Купалы гэтыя абвострана-мінорныя, трагічныя ноты набываюць своеасаблівае мастацка-філасофскае ўвасабленне, уласцівыя толькі яму адценні. Знаходзячыся ў сферы экзістэнцыйнай далучанасці да працэсаў гістарычнага значэння, імкнучыся выявіць сваю асабовую сутнасць сярод "хаосу быцця", "у цьме ўсясветных з'яў" (19), лірычны герой Купалы ніколі не можа пазбыцца той повязі, што злучае яго з адвечнымі асновамі быцця, з усталяваным, традыцыйным ладам паводзін і тыпам светаадчування, характэрным для народа.

У рамантычнай паэзіі Купалы выяўляліся настроі, вобразы і матывы, блізкія да народнага міфа-паэтычнага светаадчування. Купалаўскія творы нясуць у сабе магутны зарад творчай энергетыкі, у якой увасобілася адметнасць народнай метафізікі і народнага менталітэту. Духоўна напружаная, парывістая, узнёслая і часта прасякнутая экзістэнцыйным трагізмам, паэзія Купалы якраз у сферы народнага духу знаходзіла цвёрдае апірышча, падставы для сцвярджэння, наперакор неспрыяльным абставінам жыцця чалавека, высокіх ідэалаў і ўстойлівых перакананняў.

Менавіта родны і прывычны для купалаўскага героя свет (хатка, палетак, лужок) прадстае як першасная ўмова захавання духоўнай самасці чалавека, а яго рэаліі ўспрымаюцца своеасаблівымі знакамі-сімваламі гарманічна ўпарадкаванага і прадвызначанага існавання. Роднае аселішча – гэта той куток Сусвету, дзе хаос набывае ўпарадкаваныя формы, дзе ён асвятляецца змястоўна-чалавечым, асабовым пачаткам, розумам і пачуццём чалавека. Па-за гэтым душэўна асвоеным светам пануюць стыхіі, якія таксама прыцягваюць чалавека. Але яны часта чужыя яму, палохаюць сваёй варожасцю, неспазнанасцю.

У прынцыповай немагчымасці звядзення да аднаго назоўніка дзвюх розных сістэм светабачання, двух супрацьлеглых падыходаў якраз і выяўляецца сутнасць купалаўскага філасофска-эстэтычнага

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. – Т. 4. – Мінск, 1997. – С. 19.

дуалізму, яго рамантычнай двусветавасці. Свет ідэальны і свет рэальны існуюць як бы ў паралельных плоскасцях. Памкненні паэта і яго лірычнага героя скіраваны на тое, каб разарваць гэтую адвечную наканаванасць, прарвацца з рэальнасці, што абмяжоўвае, скоўвае чалавечы дух, у сферу духоўнай разняволенасці.

Пэўная повязь усё-такі існуе, ніколі не можа знікнуць да рэшты, паміж двума рознымі светамі – светам узвышаным, духоўным і светам жорска-рэалістычным. Ёю з'яўляецца *любоў*, якая, з аднаго боку, прымірае аўтара і яго героя з рэчаіснасцю, дазваляе адшукаць у рэальным свеце філасофска-маральныя і духоўныя каштоўнасці, а з другога – не дае пазбыцца мары аб недасяжным, універсальна-быццёвым. На гэтай любові грунтуецца і патрыятызм купалаўскага героя, і душэўна-пранікнёнае перажыванне ім экзістэнцыйна ўспрымаемых падрабязнасцей быцця.

Свет беларускага селяніна паўставаў у творах Купалы як з'ява эстэтычнага парадку. Няхай у ім часта вельмі нялёгка жывецца-пачуваецца чалавеку, аднак жа гэта божы свет, на які таксама скіравана духоўнае святло.

1905-м – 1907-м гадамі, г. зн. пачатковым перыядам творчасці Купалы, датуецца яго верш "Гэта крык, што жыве Беларусь", твор, у якім рэчаіснасць не прыхарошваецца, не ідэалізуецца, а тым не менш паўстае аб'ектам паэтызацыі, лірычнага ўзвышэння. Гэты твор – гімн жыццю, няхай нялёгкаму, часам пакутліваму, але рэальнаму і ўспрымаемаму ва ўсёй быццёвай паўнаце і шматстайнасці. Пазней тыя ж узнёслыя ноты на самым высокім паэтычным уздыме прагучаць і ў славутай паэме "Яна і я" (1913). Гэта творы адной лірычна-пачуццёвай танальнасці, аднаго светапоглядна-сузіральнага ўзроўню, у якіх адчуванне цэласнасці свету ў яго аб'ектыўна ўспрымаемых формах выражаецца ў цэласнасці і гарманічнай суладнасці лірычнага перажывання.

Хата, гумно селяніна ўспрымаюцца ім, купалаўскім героем, не проста як рэчыўныя дадзенасці, а як своеасаблівыя мадэлі свету. Сам жа ён адчувае сябе творцам-дэміургам, які сваімі ўласнымі рукамі стварае ўласны свет ("На іх жа сваёй клаў рукой бервяно / І зямлю раўнаваў пад звяны!")[1].

Матэрыяльнае і духоўнае, рэальнае і псіхалагічнае так цесна і непарыўна знітоўваюцца ў паэтычным свеце Купалы, што складаюць адзіную экзістэнцыйна-быццёвую прастору. Купала выяўляе здзіўляючую здольнасць псіхалагічнага пранікнення ў душэўны свет

---

[1] Купала Я. Выйдзі з сэрцам, як з паходняй!.. Выбранае. – Мінск, 1982. – С. 33.

свайго героя. І менавіта праз дачыненні з простымі, першаснымі рэаліямі гэты свет раскрываецца ва ўсёй сваёй глыбіні і жыццёвай сутнаснасці.

Духоўна-маральная сіла чалавека-працаўніка выяўляецца ў яго злучнасці з усім тым, што ён разумее як аснову быцця, без чаго не ўсведамляе свайго існавання. Гэтая сувязь выражана простымі, але вельмі сэнсава ёмістымі, паэтычнымі словамі: "Тут жа неяк прывык да ўсяго чалавек, / Прырос неяк, як корч да зямлі!.." (34).

Герой Купалы вядзе сутнасны і разам з тым эмацыянальны, эстэтычна выражаны дыялог з усім навакольным. Усё выклікае ў яго сэрцы водгук, стварае тую духоўна-псіхалагічную атмасферу, якая дапамагае зносіць нелады светаўладкавання. Асаблівую схільнасць ён мае да тых вобразаў, з якімі заўсёды ў яго свядомасці звязаны светлыя, пазітыўныя, жыццепрымальныя ўражанні і адчуванні.

Сонца, што дорыць усім сваё святло і цяпло, для купалаўскага героя, які вельмі цесна зніталаваны з прыродным светам, самы галоўны і істотны сімвал жыцця. У філасофіі і эстэтыцы Купалы гэты глабальны вобраз-канцэпт займае асаблівае становішча. Ім асвятляецца і штодзённае існаванне чалавека, і яго духоўныя памкненні. Несумненна, салярная сімволіка Купалы ў значнай ступені звязана таксама і са сцвярджэннем ідэалаў сацыяльнай справядлівасці, з запаветнай марай паэта аб вызваленні працоўнага беларуса з-пад аблады жорсткай нядолі, нішчымніцы, сацыяльнага і нацыянальнага ўціску.

У вершы "Світае", напрыклад, аўтарам вельмі выразна выказана пабуджэнне да сацыяльнай актыўнасці, да выбаўлення ад калектыўнай здранцвеласці, апатычнасці. Заклікальныя інтанацыі гэтага твора, яго пафас разгортваюцца ў публіцыстычным рэчышчы. Адзначым тут дарэчы, што для рамантычна-ўзнёслай паэзіі Купалы ніколі не былі чымсьці чужародным адкрыта публіцыстычныя ноты. "Эй, годзе ўжо спаць! Уставайце! / Глядзіце – світаць пачало"[1] – такім чынам, наследуючы паэтыку мінулай літаратурнай эпохі, выкарыстоўваючы традыцыйную сімвалічную вобразнасць, паэт імкнецца выявіць сваю пазіцыю паэта і грамадзяніна. "Скарэй жа, скарэй паспяшайце: / Нясе сонца свет і цяпло" (55) – у гэтых радках звяртае на сябе ўвагу імкненне аўтара абазначыць адразу дзве ўзаемасуадносныя з'явы – прыродна-быццёвую аснову жыцця і яго творчую, пераўтваральную сілу. Купалу важна падкрэсліць *сустрэчнасць* руху, двухбаковае напружанне, якое зыходзіць ад

---

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. – Т. 4. – Мінск, 1997. – С. 55.

суб'екта і аб'екта гістарычнага працэсу. "Свет і цяпло" як бы рухаюцца насустрач чалавеку і ў той жа час прывабліваюць да сябе. Сонца, вобраз якога разумеецца як сімвалічнае ўвасабленне менавіта такой універсальнай, усеахопнай праявы творчага пачатку, адорвае сваёй апекай усё існае на свеце.

Яно сэрцы нам разагрэе,
Адчыняцца вочы на свет,
Яно сон наш хутка развее,
Вясёлы шлючы нам прывет. (55)

У дыялектычна напружаным, драматызаваным свеце Купалы, апрача светланосных, жыццетворных вобразаў, значнае месца займаюць вобразы-сімвалы, вобразы-міфалагемы зусім іншай філасофска-маральнай арыентацыі. Гэта ўвасабленні змрочнага царства, дзе пануюць зло і гвалт, падступнасць і крывадушша, знямога і здранцвенне. Адным з галоўных вобразаў-канцэптаў гэтага антысвету з'яўляецца вобраз *сну*. У гэтай сувязі варта згадаць хоць бы адзін з самых філасофскіх, загадкавых, скіраваных да вырашэння экзістэнцыйных праблем, твораў Купалы – яго паэму "Сон на кургане". Дарэчы, вобраз кургана таксама мае ў мастацкай сістэме Купалы істотнае сімвалічнае, канцэптуальнае значэнне. Курган – гэта вобраз-топас, якім пазначана сфера, недаступная для звычайнага, абмежаванага ўспрыманнем відавочных дадзенасцей, бачання свету. У ім захаваны, утоеныя ад злога вока, неацэнныя скарбы народнага духу, веліч гістарычных здзяйсненняў, вопыт нацыянальнай экзістэнцыі – усё тое, што можа адкрыцца толькі пранікліваму, унутранаму погляду.

Галоўнай сваёй місіяй як паэта-прарока, абуджальніка і натхняльніка творчага народнага духу Купала лічыў якраз раскрыццё гэтых прытоеных скарбаў. І найпершай умовай было духоўнае разняволенне чалавека, выбаўленне яго з-пад аблады як гнятлівых жыццёвых абставін, так і ўласнай духоўнай прыгнечанасці.

Цэласнасць купалаўскага мастацкага светапогляду абумоўлена як велічнасцю задуманага ім духоўнага подзвігу, так і абсяжнасцю погляду на свет, здольнасцю змясціць у сваім мастацкім свеце ўвесь гістарычны вопыт свайго народа.

Янка Купала пачаў пісаць напачатку XX стагоддзя, выявіўшы ў сваіх творах дух гэтага вельмі адказнага, лёсавырашальнага для нацыі часу. Менавіта ў гэтым стагоддзі спатрэбіўся, быў запатрабаваны ва ўмовах надзвычай актыўнага фарміравання сацыякультурных асноў нацыянальнага жыцця, творчы патэнцыял

самай найвышэйшай пробы. Пачатак стагоддзя і наступныя, напоўненыя маштабнымі, часта супярэчлівымі і драматычнымі падзеямі, дзесяцігоддзі па праву лічацца часам нацыянальнай класікі. У гэты час быў закладзены надзейны падмурак беларускай культуры, праявіліся на поўную моц асаблівасці нацыянальнага мастацкага светаадчування і светаразумення.

Разам з тым не варта забываць аб тым, што светапогляд Купалы ўбіраў у сябе не толькі адзнакі пары актыўнага творчага ажыццяўлення яго таленту. Ён складваўся яшчэ ў стагоддзі папярэднім, дзевятнаццатым. У новае стагоддзе Купала (Луцэвіч, *будучы* Купала) увайшоў васемнаццацігадовым юнаком, а гэта значыць, ужо сфармаванай у духоўных і інтэлектуальных адносінах асобай. У нашым літаратуразнаўстве на гэты фактар спалучанасці двух стагоддзяў, па сутнасці, дзвюх эпох у творчасці, у мастацкім светапоглядзе класіка беларускай літаратуры, здаецца, не звярталася асаблівай увагі. Разглядаюцца ў большай ступені звычайна пытанні, звязаныя з тым, як Купала засвойваў і развіваў традыцыі сваіх папярэднікаў – Ф. Багушэвіча і інш.

Вядома, упісванне купалаўскай творчасці ў кантэкст літаратурнага працэсу з'яўляецца важнай справай, дапамагае зразумець яе вытокі, сувязь не толькі з непасрэднымі папярэднікамі, але і з усім вопытам гістарычнага развіцця слоўнага мастацтва, у тым ліку з фальклорнымі традыцыямі, з архетыпамі народнага мастацкага светасузірання. Аднак нам уяўляецца мэтазгодным акцэнтаванне пры даследаванні купалаўскага паэтычнага светаадчування і на яго непасрэднай суаднесенасці з анталагічнымі ўласцівасцямі, з агульнымі быццёвымі заканамернасцямі. І найбольш перспектыўнай у гэтых адносінах бачыцца распрацоўка праблемы ўспрымання і мастацкага ўвасаблення ў купалаўскай паэзіі катэгорыі часу. Адным з важнейшых момантаў, які паўплываў на характар аўтарскай канцэпцыі часу, было, несумненна, адзначанае вышэй адчуванне сутыку эпох, пераходнасці, знаходжання напярэдадні вялікіх падзей і гістарычных зрухаў.

Дарэчы, раман-эсэ А. Лойкі "Як агонь, як вада..." (1984) якраз пачынаецца з сустрэчы новага стагоддзя сям'ёй будучага класіка, з асэнсавання важнасці гэтага часавага рубяжу, з якога адкрываліся новыя гістарычныя перспектывы. Пачаўшы свой твор не з пары дзяцінства пісьменніка, а менавіта з такога сімвалічнага пункту адліку на храналагічнай шкале, аўтар тым самым заяўляе пра важнасць прачытання біяграфіі і творчасці Купалы ў іх суаднесенасці з агульным гістарычным часам.

Сапраўды, Купала, перад якім ужо акрэсліваўся вялікі шлях уласных мастацкіх пошукаў і адкрыццяў, не мог не адчуваць значымасці надыходу новага стагоддзя, а, разам з тым, нязведаных перспектыў духоўнага і сацыяльнага абанаўлення. Вялікія надзеі і спадзяванні на абнаўленне жыцця, надыход новай эпохі ўскладваліся многімі ў той пераходны час. Купала падзяляў з іншымі такія адчуванні. Але перад ім стаялі і яго ўласныя, мастацкія задачы, вырашэнне якіх было звязана з праблемай сумяшчэння розных гістарычных эпох і часавых пластоў.

Павінна была распачацца і новая эпоха ў развіцці нацыянальнага слоўнага мастацтва, яна таксама прадчувалася Купалам; з ёю сувымяраліся яго творчыя сілы і магчымасці. Аднак Купала разумеў, што на пустым месцы, з нічога штосьці не ўзнікае. Літаратурная будучыня павінна быць ураўнаважана і натуральна вынікаць з папярэдняга мастацкага вопыту, як свайго нацыянальнага, так і сусветнага. А самае галоўнае – каб мова паэзіі стала дзейсным сродкам эстэтычнай камунікацыі, успрымалася належным чынам тымі, каму адрасуецца, на каго разлічана мастацкае слова.

Для Купалы знаходжанне паразумення з чытачом з’яўлялася першачарговай задачай. З улікам таго, што чытацкая аўдыторыя, на якую арыентаваўся паэт, знаходзілася тады, па сутнасці, яшчэ ў стане фарміравання, пашыраючыся разам з развіццём літаратурнага працэсу, неабходна было вельмі дакладна вызначыць асноўныя прыярытэты ў доўгатэрміновай мастацкай праграме. Залежнасць ад спецыфікі чытацкай аўдыторыі, як нам уяўляецца, у значнай ступені абумоўлівала творчыя пошукі паэта, у тым ліку яго ўяўленні пра магчымасць суаднясення ў літаратуры разначасавых пластоў, якія прадстаўляюць шматстайнасць тыпаў мастацкай свядомасці.

Купала ў сваёй творчасці не мог, вядома, абысці велізарнейшы мастацкі вопыт фальклору, назапашаны на працягу многіх стагоддзяў. Тым больш, што ў багацейшым беларускім фальклоры ўвасобіліся самыя глыбінныя, першасныя ўяўленні, архетыпы, сімвалы і міфалагемы, характэрныя для нацыянальнага мастацкага светабачання. Гэты анталагічны сэнс фальклорнай паэтыкі аказаўся прыдатным для выяўлення мастацкіх інтэнцый навейшай літаратурнай эпохі, выражэння адпаведных новай гістарычнай сітуацыі ідэй і праблем. Немалаважным было і тое, што дадзены спосаб мастацкага выражэння быў ментальна блізкім і зразумелым для патэнцыяльнага чытача.

Міфалагічныя элементы, экстрапаліруемыя з пластоў архаічнай мастацкай свядомасці ў новыя формы паэтычнага выражэння, неслі з сабой адзнакі традыцыйнага для далёкага мінулага ўспрымання

асноўных быццёвых катэгорый. У прыватнасці, час прадставаў у сваёй цыклічнай завершанасці, невычлянімай спалучанасці з усёй быццёвай сферай, якая таксама ўяўляла замкнёную ў сабе цэласнасць. Цыклічны час міфалагічнай свядомасці выяўляе сваю прысутнасць у многіх творах Купалы, у першую чаргу тых, якія вызначаюцца сімвалічнай абагульненасцю вобразнага ўвасаблення, дзе жыццёвыя рэаліі пераасэнсоўваюцца ў іх суаднесенасці з паэтычнай карцінай свету.

Важна падкрэсліць, што Купала, актыўна выкарыстоўваючы мадэль цыклічнага часу ў мастацкім свеце сваіх твораў, разам з тым выяўляе крытычнае стаўленне да светапогляднай пазіцыі, якая грунтуецца на ўяўленнях аб нязменнасці існавання чалавека ў коламвароце быццёвых з'яў. Паэтам вядзецца адкрытая або апасродкаваная палеміка з героем – носьбітам менавіта такога пункту гледжання. Аўтар выказвае часта непасрэдна, але таксама і з дапамогай усіх наяўных сродкаў мастацкай выразнасці, сваю нязгоду з падобнымі поглядамі.

У драматычнай паэме “Адвечная песня” (1910) усё ў жыцці героя як быццам прадвырашана непазбежным выракам лёсу, *адвечнымі* (назвай твора нібыта пацвярджаецца гэтая непазбежнасць) ўстанаўленнямі. Аднак не варта забываць аб тым, што ўсім сваім пафасам гэты твор, змяшчаючы ў глыбіні падтэксту аўтарскае бачанне сэнсу жыцця чалавека, скіраваны якраз на адмаўленне выяўленага стану рэчаў.

Міфалагічна трансфармаваны час у драматычных паэмах Купалы і некаторых іншых яго творах сінкрэтычна спалучаецца з прасторай, пры гэтым прастора і час набываюць аналагічныя ўласцівасці замкнёнасці, абмежаванасці, паўтаральнасці. Найбольш выразна гэта прыкмячаецца ў драматычнай паэме “Сон на кургане” (1912), у якой марныя блуканні героя вакол кургана маюць, па сутнасці, тое ж самае значэнне, той жа самы падтэкст, што і перажыванне ім такога ж абцяжарвальнага, безвыходнага часу.

Падобная сітуацыя наглядаецца і ў драматызаваным вершы “У купальскую ноч” (1911), герой якога, “з году ў год” выбіваючыся з сіл у пошуку зачараванай кветкі шчасця, не можа дасягнуць мэты, якая, зманьваючы яго, мільгае “бліжай, далей”.

У паэтыцы Купалы, як вядома, выключную ролю адыгрываюць паўторы розных відаў, як канструктыўныя элементы мастацкай структуры твора. Вялікае значэнне маюць яны і ў выражэнні прасторa-часавых суадносін. Лексічныя і сінтаксічныя паўторы на структурным узроўні суадносяцца з уяўленнямі пра характар выяўляемага ў

творы хранатопу, спосаб яго разгортвання і прэзентацыі. Яны актуалізуюць менавіта тую мадэль светаўспрымання, якая ў найбольшай ступені адпавядае поглядам і адчуванням героя.

Рытміка купалаўскага вершаванага тэксту, якая грунтуецца на чаргаванні не толькі метрычных адзінак, але і іншых канструктыўных элементаў, як бы ўшчыльняе мастацкую прастору і час, робіць намаганні па іх пераадоленні выразна адчувальнымі для чытача. Адзін з найяскравейшых прыкладаў такога напружанага ўзаемадзеяння паэтыкі з рэаліямі мастацкага свету – верш "Паязджане" (1918). Экзістэнцыйная безвыходнасць, якой прасякнута настраёвасць гэтага твора, узмацняецца за кошт надзвычай экспрэсіўнай рытміка-інтанацыйнай арганізацыі паэтычнага маўлення. Чатырохстопны харэічны памер з яго здольнасцю да выражэння дынамізму ў разгортванні лірычнай тэмы характарызуецца ў дадзеным выпадку шмастайнасцю фонасемантычнага ўвасаблення.

Адзін з вядучых матываў гэтага верша – няпэўнасць, нявызначанасць экзістэнцыйных і духоўных арыенціраў чалавека – раскрываецца праз эмацыянальнае ўспрыманне бязмежнасці прастора-часавага кантыніуму, асноўнай прыкметай якога з'яўляецца бясконцая паўтаральнасць адных і тых жа дзеянняў і сітуацый. "Едуць, едуць, ані следу, / Ні праслуху, ні праследу, / Ні прасвету, ні надзеі, – / Ўсё ў зацьмішчы, ўсё ў завеі"[1]. Двухсастаўныя канструкцыі купалаўскага паэтычнага сінтаксісу надаюць як быццам пэўную ўпарадкаванасць гэтаму беспрыпыннаму руху, падкрэсліваючы разам з тым яго манатоннасць. Тройчы паўторанае ў творы словазлучэнне *"папаўзуха-завіруха"* (вобразнае ўвасабленне *"злога духа"*), уяўляючы сабой кампазіцыйны стрыжань верша, спалучае двухполюсны, антанімічны свет з адкрытай перспектывай, якая выражаецца праз дыялектыку траічнасці. Таму ўжо зусім з іншай сэнсава-інанацыйнай характэрнасцю гучыць радок: "І ўсё едуць, едуць, едуць". Менавіта ў ім, на нашу думку, найвыразней выяўляецца экзістэнцыйная туга купалаўскіх герояў, адчуванне імі няўстойлівасці быццёвага грунту. Міфалагічна замкнёны час герояў-паязджан, якія і самі прадстаюць вобразамі на мяжы рэальнага і ірэальнага, уяўляецца чымсьці адчужаным і нават варожым сапраўдным мэтам чалавечага існавання.

Многія купалаўскія героі асуджаны на вечнае вандраванне ў пошуках жыццёвай долі і сэнсу быцця. Варта асабліва адзначыць

[1] Купалы Янка. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 4 / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1997. – С. 52.

гэты момант: гаворка павінна ісці менавіта пра п а я д н а н н е ў іх памкненнях дзвюх гэтых мэт. Не толькі збавення ад штодзённых мітрэнг, вырашэння сацыяльных праблем шукаюць яны так настойліва і адчайна, але таксама і грунтоўнага быццёвага апірышча, якое неаддзельна ад усведамлення чалавекам свайго жыццёвага прызначэння, знаходжання ім сэнсу свайго існавання.

Дзеля натуральнага спалучэння надзённага з анталагічным у светапоглядных адчуваннях героя, абгрунтаванасці пераходу ад канкрэтыкі практычных задач да няўлоўных духоўных памкненняў, і выкарыстоўваюцца паэтам асаблівасці розных часавых уяўленняў. Нярэдка ў адным творы паэта паядноўваюцца ў сінтэтычным адзінстве адразу некалькі светапоглядных сістэм, кожнай з якіх уласціва адметнае выражэнне прастора-часавых суадносінаў. У цэласнасці экзістэнцыйнага перажывання лірычнага героя знаходзіць сваё выяўленне і яго асабовы час (біяграфічны і біялагічны); і час гістарычны, сацыяльна абумоўлены; а таксама і міфалагічна трансфармаваны час, які прадстае ўяўленню праз сістэму ўзаемасуаднесеных вобразаўсімвалаў і архетыпаў.

Узаемадзеянне розных тыпаў часавага ўспрымання, якія прасякаюць сферу пачуццёва-пазнавальнага асваення рэчаіснасці ў творах Купалы, на ўзроўні паэтыкі выяўляецца найбольш прыкметна ў суаднесенасці граматычных форм дзеяслова. Трэба наогул заўважыць, што купалаўская паэзія з яе дынамічным выражэннем пачуццёвых станаў вельмі ў вялікай ступені насычана якраз дзеяслоўнымі формамі. Дзесловы перадаюць як знешнія праявы актыўнасці (або, наадварот, бяздзеяння) героя, так і яго ўнутраныя душэўныя зрухі, інтэнцыі, памкненні. У адным вершы могуць уступаць у цеснае кантэкстуальнае ўзаемадзеянне розныя формы дзеяслоўнага выражэння. Колькасць такіх вершаў са “змешаным” часам у Купалы вельмі істотная. Гэта сведчыць пра спецыфіку светаўспрымання паэта, разуменне ім паэтычнай творчасці як з’явы ўніверсальнага характару, у якой быццё прадстае ва ўсёй сваёй шырыні і шматпланавасці.

Адна з самых характэрных адзнак паэтычнага бачання Купалы – скіраванасць у будучыню, вымярэнне ёю значнасці духоўных памкненняў чалавека, сэнсу яго жыцця. Менавіта ў тых вершах, дзе мінулы вопыт (як асабовы, так і агульнагістарычны) і перажываемае лірычным героем у дадзены момант непасрэдна суадносяцца з запатрабаваннямі будучыні, найбольш выразна раскрываецца жыццесцвярджальны і творчы патэнцыял купалаўскай паэзіі, а лірычны герой паўстае як выразнік актыўнай жыццёвай пазіцыі.

У творах, у якіх выяўляюцца названыя вышэй прыкметы, часта выкарыстоўваюцца дзеясловы загаднага ладу, мадальнасць якіх скіравана на выражэнне пажаданага, прымальнага, мэтазгоднага ў светаўладкаванні, у існаванні соцыума і асобы чалавека. У такіх вершах, як “Свайму народу”, “На сход!”, “Час!”, “Паўстань...” і інш., аўтар не цураецца прамых заклікальных зваротаў, пабуджальных інтанацый. Мэта яго – прарваць звыклы кругабег неўсвядомленага існавання народа, сцвердзіць надыход навага гістарычнага часу.

На выяўленне часавай дынамікі арыентаваны так або інакш усе кампаненты і ўзроўні купалаўскай паэтыкі. Купала чуйна ўслухоўваўся ў выклікі свайго часу, прадчуваў вешчаванне часу будучага. Як і належыць вялікаму паэту.

Уваходжанне ў мастацкі свет пісьменніка, спасціжэнне яго таямніц і глыбінь для даследчыка літаратуры звязана з вызначэннем багацця і разнастайнасці значэнняў і падтэкстаў яго твораў, асаблівасцей іх сюжэтна-кампазіцыйнай пабудовы, моўна-стылявой характэрнасці.

Мастацкі свет Змітрака Бядулі ўяўляе з гэтага пункту гледжання вельмі цікавы аб'ект для назіранняў. Сваёй адметнасцю, яскрава выражанай характэрнасцю ён вылучаецца сярод творчага здабытку іншых пісьменнікаў першай паловы ХХ ст. Нават калі яго супаставіць з мастацкімі дасягненнямі такіх волатаў, як Купала, Колас, Багдановіч, ён не страчвае сваёй самабытнасці і унікальнасці.

Кожны з класікаў беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. (увогуле класічнай пары ў развіцці нацыянальнай культуры) прыходзіў у літаратуру сваім уласным шляхам, несучы з сабой свой жыццёвы і эстэтычны вопыт, сваё разуменне сэнсу і прызначэння мастацтва. Хоць, вядома, былі ў іх і агульныя задачы. Іх творчасць абумоўлівалася, вядома, той агульна-культурнай і сацыяльна-палітычнай сітуацыяй, якая існавала на дадзены момант. Адметная рыса беларускай класічнай літаратуры – яе трывалая сувязь з асновамі народнага эстэтычнага светапогляду – была аб'яднальнай дамінантай у вызначэнні кірунку мастацкага развіцця па сутнасці для кожнага з удзельнікаў тагачаснага літаратурнага працэсу.

Змітрок Бядуля, як і іншыя пісьменнікі таго часу, заснавальнікі новага этапу ў гісторыі нацыянальнай літаратуры, будаваў сваю мастацкую стратэгію, зыходзячы з канкрэтных абставін і ўмоў, у якіх адбывалася станаўленне новага эстэтычнага феномену. Пры гэтым ён арыентаваўся, таксама як і іншыя, на пэўны тып рэцыпіента, на дэмакратычнага чытача, які ўзрос на фальклорнай эстэтыцы, які

самым цесным і непасрэдным чынам быў знітаваны з народнай культурай, з'яўляўся яе інтэгральнай часцінай.

Разам з тым патрэбна заўважыць, што на своеасаблівасць мастацкага свету З. Бядулі не маглі не ўплываць калізіі яго асабістага жыцця, адметнасці яго біяграфіі, тое асяроддзе, прадстаўніком якога ён з'яўляўся. Першапачатковыя дзіцячыя ўражанні, характар выхавання і адукацыі, запас ведаў, ступень далучанасці да пэўнага тыпу культуры – усё гэта так або знаходзіла свой адбітак у творчасці пісьменніка.

Мастацкі свет пісьменніка – гэта заўсёды спалучэнне, своеасабліве перапляценне індывідуальнага, асаблівага і агульнага. Пры гэты ён уяўляе сабой пэўную аўтаномную сістэму, якая развіваецца па сваіх уласных законах і правілах. Таму апрача фактараў знешняга ўплыву пры аналізе мастацкага свету як асаблівай эстэтычнай цэласнасці неабходна ўлічваць не ў апошнюю чаргу і ўнутраныя занамернасці самаразвіцця творчасці аўтара, яго творчы патэнцыял.

Мастацкі свет З. Бядулі адметны як уздзеяннем на яго знешніх у адносінах да яго абставін і фактараў, так і спецыфічнасцю сваёй уласнай прыроды, характарам таленту мастака. Таму яго ідэйназмястоўныя асаблівасці варта аналізаваць у іх непасрэдных дачыненнях да структурна-кампазіцыйнага адзінства твораў, іх моўнай выражанасці.

Адна з галоўных адметнасцей мастацкага развіцця беларускай літаратуры найшоўшага перыяду яе гісторыі – сінтэтычная спалучанасць у яе творах дзвюх сфер – культуры і народнага жыцця.

У кожнага з вялікіх майстроў класічнай эпохі гэтая сінтэтычная якасць выяўлялася па-свойму, у адпаведнасці з асаблівасцямі яго творчай манеры, мастацкага светапогляду.

Я. Купала, да прыкладу, у сваім творчым развіцці прайшоў пачаргова праз некалькі этапаў, кожны з якіх вызначаўся адметнасцю і непадобнасцю на іншыя. Спачатку ў яго быў, умоўна кажучы, перыяд "Жалейкі", які характарызаваўся з'арыентаванасцю ў асноўным на ўвасабленне ў паэтычнай форме рэалій стыхіі народнага жыцця, пасля ж настала чарга твораў з філасофскай заглыбленасцю ў анталагічныя асновы быцця, выяўленнем экзістэнцыйнага перажывання героя, які ўжо не атаясамліваўся выключна з селянінам-земляробам.

У прынцыпе ж у паэтычным свеце Я. Купалы назіраецца выразнае размежаванне розных сфер. Калі Я. Купала піша пра саху або лапці, то ён апісвае гэтыя рэчы ва ўсіх падрабязнасцях і дэталях. І яго твор у такім выпадку мае адпаведную танальнасць, скіраванасць на прадметную выяўленчасць і рэалістычнае жыццепадабенства. Калі

ж у вершы Я. Купалы дамінуе іншы пачатак, калі адбываецца духоўнае і інтэлектуальнае ўзвышэнне героя, то тады ўсе вобразныя структуры і выяўленчыя сродкі накіраваны на асваенне менавіта гэтай тэмы як цэнтральнай.

У Максіма Багдановіча суіснаванне дзвюх вышэй адзначаных сфер адбываецца ў большай ступені ў сінхраніі, чым у дыяхраніі. Аднак і ў яго яны "разведзены" па розных творах, часцей за ўсё не судакранаюцца ў адной тэкставай прасторы.

Зусім іншая справа мастацкі свет З. Бядулі. У ім якраз адбываецца ўзаемапранікненне сферы культуры і сферы народнага жыцця на ўзроўні паэтыкі, у межах аднаго твора. Яскравы прыклад такой структурнай арганізацыі ўяўляюць сабой абразкі З. Бядулі. Жанр гэты быў даволі распаўсюджаным напачатку ХХ ст., калі пісаліся творы Бядулі, якія затым былі выдадзены асобнай кнігай. Але варта адзначыць, што ў той жа час абразкі З. Бядулі як жанр маюць сваё індывідуальнае аблічча, выяўляюць у сабе адметнасць бядулеўскага мастацкага свету.

Апошнім часам з'явіліся грунтоўныя даследчыцкія працы, у якіх творчы даробак З. Бядулі разглядаецца з пункту гледжанння сучасных літаратуразнаўчых тэорый, зыходзячы са стану развіцця сучаснага беларускага літаратуразнаўства і блізкіх ёй гуманітарных дысцыплін. [*Навуменка, Мельнікава*]. У прыватнасці, у манаграфіі І. Навуменкі асаблівая ўвага звяртаецца на *імпрэсіяністычнасць* стылю бядулеўскіх твораў. Аўтар манаграфіі ўвогуле адносіць творчасць З. Бядулі да *імпрэсіянізму*, прадстаўляючы яго творы як самыя яскравыя прыклады гэтага напрамку ў беларускай літаратуры. Абразкі пры гэтым у найбольшай ступені, як лічыць І. Навуменка, выяўляюць рысы дадзенага напрамку.

Сапраўды, бядулеўскія абразкі рэпрэзентуюць свет вельмі своеасаблівы, характэрны, абумоўлены як аўтарскай асабовасцю, так і падключанасцю да мастацкіх пошукаў эпохі. Хочацца падкрэсліць, што якраз у іх адметнасць мастацкага свету З. Бядулі найбольш выразна выяўляецца на ўзроўні паэтыкі, у кампазіцыйных і моўна-стылявых утварэннях.

Канструктыўную ролю ў семіясферы бядулеўскага тэксту адыгрывае метафара. Яна часта выходзіць за межы традыцыйнай фальклорнай тропікі. Напр.: "На шмат крыжах ужо мучылася сэрца маё акрываўленае… Шмат разоў душа мая поўнай смагай піла горкі напітак атручанай несправядлівасці"[1].

[1] Бядуля З. Збор твораў: у 5 т. – Т. 2. – Мінск: Маст. літ., 1986. – С. 19.

Метафарычнасць такога кшталту была, несумненна, занадта ўскладнёнай для ўспрымання сялянскім чытачом.

У абразку "Здалося мне, што струны нейкія рваліся..." самім аўтарам-апавядальнікам звяртаецца якраз увага на магчымую непранікальнасць адрасата твора ў сэнсавыя глыбіні аўтарскай споведзі, на рознаўзроўневасць іх мастацкіх і светапоглядных сістэм. Апавядальнік, уступаючы ў дыялог з селянінам-"ратаем", адказваючы на яго пытанне "Чаго марнееш, хлопча, чаго замаркоціўся?" (пар.: апавяд. М. Гарэцкага), разгортвае перад суразмоўцам шэраг метафарычных вобразаў: " – Ой, паслухай мяне, ратайка: боль мая, як саха твая! Грудзі мае, як ралля твая! Гора горкае мяне замучыла. Сам не знаю, не ведаю, чаму маркотнасць мая жыве і жалю сэрцу дадае!.."[1].

Звернем увагу на тое, што за выключэннем адзначанага метафарычнага паралелізму ў стылі рыторыкі, да прыкладу, Кірылы Тураўскага, тэкставае асяроддзе вызначаецца тут увогуле цалкавітай арыентацыяй на паэтыку, блізкую фальклору. Таўталагізмы, паўторы ("гора горкае", "не знаю, не ведаю"), размоўнасць інтанацыі, лексікі і фразеалогіі ("ой, паслухай мяне, ратайка", "жалю сэрцу дадае") ствараюць перадумовы, спрыяльныя для ўспрымання выказвання. І ўсё ж камунікатыўнасць стаецца парушанай, і гэта ўсведамляе сам аўтар звароту-спавядання.

Дыялог у прамым сэнсе гэтага слова не адбываецца. Апавядальнік заўважае: "Не зразумеў мяне ратайка. Сцебануў пугай коней і паехаў" (9). І як бы ў апраўданне такой адстароненасці і адсутнасці паразумення дадае: "Затое зняў ён цяжар з душы маёй сваёй зычнай старасвецкай песняй" (9). Сфера *эстэтычнага* ў дадзеным выпадку заклікана служыць фактарам паяднаўчым. Яна згладжвае супярэчнасці сацыяльнага і індывідуальнага характару, якія акцэнтуюцца займеннікавай антанімічнасцю (*"мая – твая"*).

Метафарызм, імкненне прадставіць ідэі ў вобразнай форме прыводзяць да таго, што ў паэтыцы З. Бядулі адбываецца своеасаблівае сумяшчэнне прадметнага свету і адцягненых паняццяў.

"Нібы смоўж да апенькі, прырасла ка мне нуда мая – яна гадавала мяне, яна і памрэ са мною!.." (9).

З. Бядуля суадносіць на невялікай плошчы тэксту абразка розныя вобразы, сімвалы і рэаліі, дасягаючы тым самым сінтэтычнага паяднання ў мастацкім адзінстве розных пунктаў гледжання, што прадстаўляюць розныя быццёвыя і экзістэнцыйныя сферы.

---

[1] Бядуля З. Збор твораў: у 5 т. – Т. 2. – Мінск: Маст. літ., 1986. – С. 9.

Вобразнасць, характэрная для імпрэсіяністычнай і рамантычнай паэтыкі мяжуе з вобразнасцю рэалістычнага кшталту не толькі ўнутры аднаго невялікага тэксту, але часта нават унутры адной фразы, аднаго выказвання.

Вось пачатак абразка “Над сажалкай”: “Толькі што маладзік узышоў, купаўся ён у сярэбраных хвалях, нібы шчупак...” (20). Эпітэт *срэбраны,* несумненна, адносіцца да метафарычнай лексікі імпрэсіянісцкага характару. А побач з ім – параўнанне “нібы *шчупак*”, якое выклікае асацыяцыі ўжо зусім з іншай, побытавай сферай. Далей у тэксце ідзе параўнанне, дзе зноў жа захоўваецца антыномія двух светаў: “Быццам мармуровыя белыя авечкі, выглядалі хмары наўкола...” (20). Побытавы нібыта малюнак, аднак на гэтыя авечкі на беларускай пашы яўна кладзецца адбітак антычнай культуры.

П р а д м е т н ы с в е т адыгрывае вельмі істотную ролю ў суб’ектна-аб’ектных, а таксама і ў міжасабовых адносінах у творах беларускай літаратуры. На ім засяроджваюцца сузіральна-рэфлексіўныя, экзістэнцыйна-медытацыйныя праявы інтэлектуальна-пачуццёвай дзейнасці як персанажаў празаічных і драматычных твораў, так і аўтара лірычных твораў, яго лірычнага героя. Прадметны свет літаратурнага твора аказвае значнае ўздзеянне на характар успрымання рэцыпіента, даючы яму магчымасць ідэнтыфікацыі пэўных вобразных выяў, рэалій, прастора-часавых каардынат у іх праекцыі на яго ўласныя светапоглядныя ўяўленні. З аднаго боку, прадметны свет паўстае ў творы ў сваёй рэальнай выяўленасці і аб’ектыўнай дадзенасці, з другога боку – ён падлягае мадыфікацыйным зменам, трансфармуецца паводле мастацкіх законаў і спосабаў пераасэнсавання наяўнай рэальнасці, уласцівых калектыўнай мастацкай свядомасці. Пераўтвараючыся ў м а с т а ц к і свет, ён набывае новыя якасці, абумоўленыя ўмоўнасцю і знакавай прыродай літаратурнай творчасці.

Класікі беларускай літаратуры ў поўнай меры выкарыстоўвалі творчыя магчымасці трансфармавання рэчаіснасці ў мастацкай прасторы твора, паколькі гэта дазваляла задзейнічаць традыцыйныя сферы народнай эстэтыкі, пранікнуць у глыбінныя пласты архаічнага мастацкага мыслення, выкарыстаць архетыпы і топасы народнага светаўспрымання ў якасці кампанентаў новай мастацкай сістэмы. Сімвалізацыі падвяргаліся перш за ўсё прадметы і з’явы блізкага чалавеку прыроднага асяроддзя, усё тое, што знаходзілася побач, што суправаджала героя на працягу ўсяго жыцця. Такія аб’екты рэчаіснасці ўспрымаліся як аснова быцця, неадменная ўмова

экзістэнцыі чалавека. І таму яны набывалі дадатковыя, канататыўныя сэнсы ў мастацкай прасторы народнай свядомасці, прадстаючы ў фальклорных творах у выглядзе сімвалічных, архетыповых вобразаў, міфалагем, алегорый. Беларускія пісьменнікі XIX і XX стагоддзяў актыўна выкарыстоўвалі дадзены вобразна-выяўленчы і канцэптуальна-светапоглядны патэнцыял народнай мастацкай свядомасці, выяўляючы ў ім свае ўласныя адносіны да быцця, непаўторнасць сваёй творчай індывідуальнасці. Сучасная даследчыкі надаюць гэтым аспектам вобразатворчасці выключна важнае значэнне, слушна адносячы іх да вызначальных фактараў станаўлення нацыянальнай мастацка-светапогляднай сістэмы.

Спалучэнне прадметнага і ўмоўнага – выразная рыса паэтыкі Петруся Броўкі. З аднаго боку, для яго паэзіі характэрны маштабныя вобразы, у якіх абагульняюцца адчуванні і перажыванні складанага, насычанага падзеямі часу. З другога, паэт стараецца не адрывацца ад роднай глебы, ад трывалай нацыянальнай мастацкай традыцыі, сутнасць якой заключаецца ў вельмі пільнай увазе да драбнейшых праяў, падрабязнасцей жыцця, да яго матэрыяльнага боку.

Адзначаючы навізну тэматыкі і праблематыкі свайго таварыша па пяру, Пімен Панчанка ў прадмове да сямітамовага Збору твораў П. Броўкі, пісаў і пра пэўную іх агульнасць, залішнюю абстрагаванасць у першых кнігах паэта. Гэта было выклікана, вядома, часам, а таксама маладосцю аўтара. Пазней, як заўважае П. Панчанка, “вочы паэта пачалі пільней углядацца ў твары людзей, у абрысы роднага краю, лесу, поля”[1] [1, 6]. «У самым значным, у самым простым – усюды была паэзія. Знайшліся свежыя фарбы, самыя трапныя словы», – дадае ён.

Прыкметы паэтычнай сталасці свайго сябра П. Панчанка бачыць у тым, што П. Броўка «пачаў пісаць менш гучна, больш проста (але не спрошчана), вельмі канкрэтна. З'явілася тая добрая прастата, за якой стаіць багаты вопыт, жыццёвая мудрасць, майстэрства»[2].

У 1920-я гады малады паэт імкнуўся авалодаць рэвалюцыйнай паэтыкай. Ён пісаў:

Мы – маладыя, як рэвалюцыя,
Поўны агню, як гартоўныя домны[3].

---

[1] Броўка П. Збор твораў: у 7 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы. Пераклады 1926 – 1940 гг. / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1979. – С. 6.

[2] Броўка П. Збор твораў: у 7 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы. Пераклады 1926 – 1940 гг. / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1979. – С. 9

[3] Броўка П. Збор твораў: у 7 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы. Пераклады 1926 – 1940 гг. / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1979. – С. 23.

У такой вобразнасці выразна праяўлялася жаданне апаэтызаваць індустрыяльнае пераўтварэнне былой сялянскай краіны.

Хутчэй на бар'еры,
Дзе грае вясна
Савецкае індустрыі![1] –

заклікаў ён у іншым вершы, прысвечаным Усебеларускай выстаўцы.

Жаданне было адно – паспрыяць шчасцю роднага народа, дзеля чаго, на думку паэта, патрэбна было як найхутчэй зрачыся спадчыны былой эканамічнай адсталасці. Калі паэт гаварыў аб тым, што «здабыткам казачных часоў / здаецца нам саха» [27], ён якраз не меў на ўвазе паэтызацыю рэалій мінулай эпохі. У яго вершы «Вясновая размова» дзед, які зазнаў на сваім вяку багата нягодаў, ідзе тапіць саху «і разам торбу слёз» [27]. Паэт радуецца таму, што адраджаецца да новага жыцця яго народ, які калісьці «слязьмі снедаў, слязьмі мыўся» [101].

Важным уяўляецца вызначэнне пункту гледжання паэта, яго пазіцыі адносна прасторавых каардынатаў у паэтычнай творчасці першапачатковай пары. Сузіральнасць і статыка рашуча адмяталіся ім, не прымаліся, асабліва на ўзроўні паэтычных маніфестаў.

Адным з яскравейшых прыкладаў такога кшталту з'яўляецца верш «Не буду я стаяць на раздарожжы...» [15] – твор, напісаны дваццаціаднагадовым юнаком. Гэта азначае, што ад самага пачатку П. Броўка вызначыўся ў сваёй прыхільнасці да актыўнай, дзейснай пазіцыі.

Характэрна, што ў гэтым невялікім (усяго на восем радкоў) вершы побач з дэкларацый (якая паўтараецца ў кожным катрэне ў выглядзе рэфрэна) падаецца пейзажная выява. І калі ў першым катрэне («Усход успыхнуў ясны і прыгожы, / Сплылі далёка моракі начы») сімволіка пейзажу адпавядае ў большай ступені рамантычным прасторавым уяўленням, то ў другім («Вясна вакол, адгрукалі марозы, / Ручай паміж палеткамі журчыць» [15] пейзаж, хоць і выяўляе сімвалічную шматзначнасць, рэалістычны ўсё ж па свайму характару. Разам з тым, у абодвух выпадках вобразы, што адносяцца і да часу сутак, і да пары года, уключаюцца ў адзіны сацыяльна-гістарычны кантэкст. «Я з імі сягоння / кірунак трымаю» [29] – скажа паэт у 1930-м годзе (у час, калі шырока разгортвалася індустрыялізацыя) пра суладны рух разам з рабочымі, пра сваю далучанасць да агульнага поступу наперад.

Не сама **«далячынь»** адмаўлялася, хутчэй за ўсё, у праграмным вершы «Не буду я стаяць...». Не задавальняла юнага паэта немагчымасць

---

[1] Броўка П. Збор твораў: у 7 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы. Пераклады 1926 – 1940 гг. / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1979. – С. 25.

праз сузіранне авалодаць гэтай *далячынню*. Юначая нецярплівасць падштурхоўвала наперад, заклікала да дзеяння.

У вершы з характэрнай назвай – «Наперад маладых» – «мы», ад імя якога гаворыць аўтар, – гэта памкнёная наперад, у нязведаныя і бязмежныя прасторы, згуртаванасць аднадумцаў. «А мы ўсё крочым, крочым / Без меж і без граніц» [30]. Жыццёвая прастора ў дадзеным выпадку прадстае ў самым абагульненым выглядзе, як патэнцыял для неабмежаванага развіцця. Аднак цікава тое, што пасля энергічных заклікаў («наперад ўсе, на штурмы») раптам у разгортванні лірычнага сюжэта верша наступае даволі рэзкі зрух. Нечакана актуальным становіцца стан па сутнасці супрацьлеглы, стан спакою, сузірання, які можа даць магчымасць разгледзець і ацаніць (прытым эстэтычна) навакольнае.

А дзесьці ў сіні вечар,
Дзе снег у сяйве зор, –
Палеткі ўсіх прывецяць
І прывітае бор [30].

З'явы сусвету падаюцца П. Броўкам набліжанымі да звыклых уяўленняў беларуса. У гэтым ён ідзе ўслед за нацыянальнай мастацкай традыцыяй, якая ў вытоках сваіх цесна паяднана з фальклорам.

У прыродапісальным вершы "Канец лета", да прыкладу, паўстае вобразная выява таго, як "восеньскія зоры, / як апорты, падаюць на дол" [67].

Прадметны свет, свет рэалій ставіцца ў паэзіі П. Броўкі побач з тым, які ствараюць свядомасць чалавека, яго фантазія, уяўленні. Для паэта значэнне мастацтва заключаецца ў выражэнні ім істотнейшых момантаў жыцця. Рэальнасць і мастацкая ўява суіснуюць у нераздзельным адзінстве. Такі своеасаблівы сінкрэтызм заўсёды вызначаў мастацкую адметнасць беларускай паэзіі. Найбольш яскрава ён увасобіўся ў творчасці Янкі Купалы. П. Броўка творча наследуе гэтую традыцыю сумяшчэння практычнага і эстэтычнага ў іх узаемаабумоўленасці. У вершы «Ураджай» дружная калектыўная праца выяўляецца і сваім практычным бокам, неаддзельным ад адчування прыгожага («Спелымі жытамі / Шэпчуць працадні»), і ў той жа час прама супастаўляецца з мастацкімі вартасцямі («Колькі зернят чыстых – / Столькі ясных слоў») [69].

Прыкметы купалаўскай паэтыкі, інатанацыйнага ладу яго славутай паэмы «Яна і я» адчувальныя ў вершы П. Броўкі «Вечар» (1935), дзе ў новых гістарычных умовах выяўляецца ўсё тая ж спалучанасць душэўнага і рэчыўнага светаў («Колькі мы снапоў з ёй

пазнасілі…» – так у свядомасці броўкаўскага героя матэрыяльны бок жыцця далучаецца да свету яго пачуццяў).

Паэтычны свет П. Броўкі густа населены персанажамі, большасць з якіх звычайныя людзі. Садоўнік з аднайменнага верша, шчыры працаўнік, заняты сваёй рупнай справай. Аднак жа ён не староніцца і таго цудоўнага, што дае яго прыгожая праца. Ён любуецца навакольнай красой, слухаючы «грозны, / узнесены бураю, гімн» [79]. У вершы паэтычна маркіраваныя вобразы («танканогія вішні», «возера цвету», «белыя крыллі») антанімічна суаднесены з паўсядзённымі заняткамі садоўніка, які «абтрасае з наквецця чарвей, / абразае сухія галіны…» [80].

Але супярэчнасць тут не мае месца, паколькі і краса, і практычная праца аднолькава служаць чалавеку, аздабляюць яго долю на зямлі. Цэнтрам верша з'яўляюцца наступныя радкі пра дрэвы з саду:

А яны у каралях вясны
Нахіляюць прыгожыя шыі
Да садоўніцкіх рук… [79].

Паэт даражыць тым прадметным, рэчыўным светам, які паўстае ў яго вершах. П. Броўка нікольки не вагаецца перад увядзеннем у вобразны лад сваіх твораў самых зямных, звычайных слоў. Часам такія вобразы выглядаюць як ужытыя ў мэтах палемічна завостранай празаізацыі паэтычнага дыскурсу. Аднак, хутчэй за ўсё, паэт не кіраваўся ў такіх выпадках знарочыстай устаноўкай на нейкі эпатаж. Проста слова само клалася ў радок, тое свойскае, спрадвеку роднае слова, якое абазначала сабой рэаліі таго жыцця, якім ён жыў ад самага маленства.

У вершы «Пятро Глебку» (1940) успаміны дзяцінства прыводзяць за сабой менавіта такія звыклыя вобразы сялянскага побыту («Колькі нам шчасця таго было трэба – / Кавалачак сала, / Лустачка хлеба, / Ціхі агеньчык на летняй начоўцы, / Пожых, завостраны добра, з ядлоўца»[1]. Якраз ад судакранання з такімі зямнымі, звычайнымі рэчамі і з’явамі пачынае разгортвацца пачуццё ўсёадбымнай далучанасці да свету. Сакрэт сапраўднай паэзіі заўсёды цяжка паддаецца перакладу на мову звычайнай логікі. Думаецца, магічнасць уздзеяння броўкаўскай лірыкі ў многім звязана з гэтым ледзь улоўным пераходам ад паўсядзённага да ўзвышанага, ад канкрэтнага да абагульненага.

У вершы, адрасаваным таварышу-паэту, П. Броўка якраз паказвае прыклад такога майстэрскага пераходу ад аднаго стану да другога, калі ўсе пласты гістарычнага быцця ўзаемазвязаны і моцна пераплецены. Як

[1] Броўка П. Збор твораў: у 4 т. – Т. 1. вершы. Паэмы: 1926 – 1940 / П. Броўка. – Мінск: Беларусь, 1965. – С. 160.

быццам услед за дымам ад начлежнага кастра, ля якога сядзяць вясковыя хлапчукі, вобразнасць верша ўздымаецца ўгору, набываючы маштабнасць і перспектыву: “Роўна ў нас думы над борам віліся… / Зоры дзялілі з нябеснае высі…”[1]. У першым з працытаваных радкоў паэтычная думка ўзвышаецца ад матэрыяльнага да сфераў быццёвага, не адрываючыся пры гэтым ад таго, што яе спарадзіла. У другім – гэтая сяброўская “дзяльба зораў” таксама не дае перарвацца повязі зямнога і нябеснага, пры самым маштабным, касмічным абагульненні захоўваючы адчуванне рэальнасці.

У трыццатыя гады тэматыка броўкаўскай паэзіі была шчыльна дапасаванай да актуалій тагачаснай рэчаіснасці. Разам з тым паэтыка яго твораў мела больш свабодныя повязі з канкрэтна-гістарычнай эпохай. Верш П. Броўкі вызначаўся гнуткасцю і шматстайнасцю інтанацый, у якіх адчувалася дыханне не толькі сучаснасці. Наватарскія формы пабудовы верша спалучаліся з выкарыстаннем традыцыйных страфічных структур. Напеўнасць, меладычнасць броўкаўскага радка стварала лірычную атмасферу нават там, дзе гаворка вялася пра з’явы грамадскага значэння. Прыкметы спрадвечнай народнай эстэтыкі пранікалі ў творы, прысвечаныя злабадзённым на той час тэмам.

У 1936 годзе быў напісаны паэтам верш “Пагранічнае”. Ужо ў самой назве твора адбываецца сумяшчэнне дзвюх сфер, даволі аддаленых адна ад адной. Адна з іх з’яўляецца стрыжнявой тэмай верша: *абарона рубяжоў краіны, будні пагранічнага жыцця*. Другая ж рэпрэзентуе свет зусім іншы – народнага бытавання. У нейкай ступені яны кантрастуюць між сабой, абазначаючы ў структуры твора пэўную дыстанцыю паміж прадметам увасаблення і спосабам аповяду. Прыпевачная інтанацыя верша выражае мажорны настрой:

Я табе пра радасць
Сёння раскажу.
    Я табе пра радасць
Сёння напішу[2].

У той жа час змест ліста (які, па ўсёй верагоднасці, піша паранены пагранічнік сваёй дзяўчыне), даволі драматычны, нават трагічны.

Верш «Вясна рэспублікі» (1935) быў задуманы паэтам як узнёслы хваласпеў новай эры, як своеасаблівая ода. Адпаведныя задуме

---

[1] Броўка П. Збор твораў: у 4 т. – Т. 1. вершы. Паэмы: 1926 – 1940 / П. Броўка. – Мінск: Беларусь, 1965. – С. 160.

[2] Броўка П. Збор твораў: у 7 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы. Пераклады 1926 – 1940 гг. / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1979. – С. 96.

маштабная метафарычнасць твора, супастаўленне вобразаў *вясна рэспублікі – вясна чалавецтва.* Разам з тым у гэтым разгорнутым, эпічным вершы маюць вялікае значэнне асобныя дэталі і падрабязнасці, з якіх, як з дробных каменьчыкаў мазаіка, і складаецца па сутнасці шырокае, панарамнае палатно. У «Вясне рэспублікі» паэтам шчодра рассыпаны шматлікія метафарычныя вобразы, што выглядаюць як перлы сярод у цэлым традыцыйнай рыторыкі ўсяго верша («і пабеглі снягі / сугрунём да ракі»; «поўных рэк / па лугах выгінаюцца спіны»; «салаўіныя сем'і / струны ўзрушылі лір»; «неспакойнае зерне / залатымі цвікамі / прабівае палі»)[1].

Пашырэнне маштабаў светабачання, пераход ад канкрэтнага і адзінкавага да абагульненага і ўсеахопнага адбываецца ў паэзіі П. Броўкі часцей за ўсё праз пасрэдніцтва яскравай, выразна ўяўляльнай вобразнасці. У вершы «Параходу «Украіна» (сама назва гэтага, напісанага ў пяцідзесятыя гады, твора сведчыць пра пастаянную ўвагу да творчасці У. Маякоўскага) аўтар, гледзячы на параход на марскіх прасторах, уяўляе сабе камбайны на палях Украіны. Ад прыватнага паэтычны погляд, такім чынам, звяртаецца да узбуйнена-панарамнага.

А мне бачацца сёлы,
Пабялёныя хаты,
А мне чуюцца песні,
Што спяваюць дзяўчаты[2].

У вершах пейзажных, дзе лірычнае пачуццё паэта цесна знітавана з прыродным станам, навакольная прыгажосць, увасобленая ў ёмістых вобразах, перададзеная задушэўнай інтанацыяй, не з'яўляецца чымсьці адстароненым ад чалавека. Яна, наадварот, прасякнута заўжды суб'ектыўным, чалавечым, перажытым. Паэт і яго лірычны герой імкнуцца ўспрымаць красу ў згодзе з нормамі і традыцыямі народнай эстэтыкі.

Паэтычны вобраз-архетып *крыніцы* – адзін з важнейшых і ў фальклорнай, і ў літаратурнай эстэтычных сістэмах. У П. Броўкі ён набывае характэрныя менавіта для гэтага паэта індывідуальныя прыкметы, звязаныя і з непараўнальнай броўкаўскай мяккай і задушэўнай лірычнай інатанацыяй, і з тым прадметным бокам паэтычнай выявы, які ўласцівы яму. («Пры лесе, пад горкай / Бруіцца крыніца. / У

---

[1] Броўка П. Збор твораў: у 7 т. – Т. 1. Вершы. Паэмы. Пераклады 1926 – 1940 гг. / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1979. – С. 86.
[2] Броўка П. І маладосць і сталасць. Вершы розных гадоў / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 84.

светлай крыніцы // Вадзіца-жывіца»)[1]. Тут і яскравасць, першароднасць казачнай трансфармацыі рэчаіснасці, і разам з тым прыкметнае асабовае самараскрыццё.

Аўтар-мастак перадае, хоць і карыстаючыся сродкамі традыцыйнай паэтыкі, сваё індывідуальнае светаадчуванне. Прыроднае, народнае і аўтарскае спалучаюцца ў адзіным вобразе-перажыванні таго, хто «паіў на світанку / трубу-берасцянку»[2]. І ў гэты эстэтычна згарманізаваны свет мэтазгодна суладжаных настрояў і духоўных памкненняў натуральна ўваходзіць, як гэта звычайна бывае ў П. Броўкі, таксама практычнае, абумоўленае жыццёвымі патрэбамі. У дзяўчат, якія прыходзілі на Купалле да “вадзіцы-жывіцы” збыліся іх запаветныя мары-жаданні: лёс і ўласнае шчыраванне дае ім усяго – “і ў хаце, і ў клеці”. І яшчэ адна характэрная для П. Броўкі вобразная дэталь, у якой спалучаюцца і прагматычнае, і эстэтычнае, і псіхалагічнае: парада лірычнага героя зачэрпнуць з крыніцы “вядзёрка”.

Я раю, як толькі
Спякотаю горка,
Спусціся са ўзгорка,
Зачэрпні вядзёрка[3].

Патрэбна сапраўды мець немалы талент, каб гэтак, на першы погляд, проста, лаканічна, у блізкай да народнай манеры сказаць пра вельмі важныя духоўныя патрэбы чалавека, пра сувязь жыццёвага і мастацкага.

Мастацкая прастора вершаў П. Броўкі арганізоўваецца такім чынам, што ў ёй сыходзяцца і перасякаюцца розныя пункты гледжання. Пры тым яны могуць узаемадзейнічаць у адным творы, дапаўняючы адзін аднаго.

Возьмем для прыкладу верш “Самая шчаслівая”, прысвечаны савецкай моладзі. Здавалася б, тут зусім выразна абазначаны прадмет твора, а таму ён і павінен пэўным чынам, ці з вонкавага боку, ці знутры, выяўляць сябе. Аднак у вершы прысутнічаюць, па сутнасці, усе асабовыя формы: *мы, ты, яна…*У кожнага з гэтых, абазначаных асабовымі займеннікамі, суб’ектаў і аб’ектаў сваё месца ў агульнай мастацкай сістэме твора.

---

[1] Броўка П. І маладосць і сталасць. Вершы розных гадоў / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 28.
[2] Броўка П. І маладосць і сталасць. Вершы розных гадоў / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 28.
[3] Броўка П. І маладосць і сталасць. Вершы розных гадоў / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 29.

Звяртае на сябе ўвагу тое, што большасць вершаў П. Броўкі, нават самых лірычных, маюць канкрэтныя назвы. Сярод агульнай колькасці лірычных твораў не так і багата такіх, якія названы па першаму радку. Асабліва гэта характэрна для творчасці паэта ў першыя дзесяцігоддзі. У гэтым выяўляецца прадметнасць светабачання паэта, яго цяга да дакладнай фармуліроўкі, акрэслівання тэмы гаворкі.

Вершы П. Броўкі на ўсім працягу яго творчага развіцця вызначаюцца шматпланавасцю, складанасцю структурнага спалучэння розных кампанентаў, узроўняў, пунктаў гледжання. Гэта робіць яго паэзію з'явай па-свойму унікальнай, глыбокай, невычэрпнай. Скіраванай да сённяшняга чытача, якому неабходна спасцігнуць яе сапраўдны сэнс.

Неўзабаве пасля Айчыннай вайны П. Броўка напісаў верш, які можна лічыць своеасаблівым запаветам. Гэта верш "Каб мне стаць..." (1946). У ім паэт выявіў тыя пачуцці блізкасці да роднай, нарэшце вызваленай зямлі, якія перапаўнялі яго ў той час. Каб навекі не разлучацца болей з роднай зямлёю, ён гатовы ператварыцца некалі ў сасну або стаць крыніцай.

Калі ж гэтага няможна,
Згодзен, калі ласка,
Хоць трысцём ці асакою,
Хоць былінкай стацца...[1].

Прадметнае, рэчыўнае, як іх разумее паэт, у дадзеным выпадку якраз у найбольшай ступені суадносныя з катэгорыямі быццёвымі, адвечнымі. Менавіта на іх высокі сэнс арыентавана паэзія П. Броўкі, здольная ўбіраць у сябе ўсе падрабязнасці жыцця і ўзвышаць іх да ісцін паэтычнага адкрыцця.

4. РОДА-ЖАНРАВАЯ СПЕЦЫФІКА ВЫЯЎЛЕННЯ СУБ'ЕКНА-АБ'ЕКТНЫХ АДНОСІН

Суб'ектыўнасць – агульнародавая ўласцівасць лірыкі, яе найбольш характэрная прыкмета. Яна вылучалася яшчэ ў трактатах антычных мысліцеляў. Зыходзячы з агульнага пастулата аб міметычным характары літаратурнай творчасці, Арыстоцель адрозніваў віды пераймання паводле *способу* іх ажыццяўлення.

---

[1] Броўка П. І маладосць і сталасць. Вершы розных гадоў / П. Броўка. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 57.

У «Паэтыцы» ён падкрэслівае, што карыстаючыся аднымі і тымі ж сродкамі, можна па-рознаму вызначаць суадносіны аўтарскага пункту погляду з выяўляемым ў творы: “[аўтар] то вядзе аповяд [з боку], то становіцца ў ім кім-небудзь падобна Гамеру, або [увесь час застаецца] самім сабой і не змяняецца; або [выводзіць] усіх пераймаемых [у выглядзе асоб] дзеючых і дзейных” [1].

Як бачым, суб’ектыўнасць, сфакусаванасць інтэнцый аўтара на самім сабе, разумеецца Арыстоцелем як выключэнне яго пераўвасаблення ў іншага. Толькі застаючыся самім сабой, не становячыся кімсьці іншым, лірычны паэт можа выявіць сваё прызначэнне. Такім чынам, перайманне ў лірыцы, паводле Арыстоцеля, ёсць не чым іншым як захаваннем аўтарам свайго ўнутранага статус-кво, па сутнасці, гэта *перайманне сябе самога*.

У той жа час патрэбна выразна ўсведамляць, што грэчаскі філосаф, вядома, быў далёкі, як і любыя іншыя прадстаўнікі эстэтычнай думкі таго часу, ад сучасных уяўленняў пра складанасць і супярэчлівасць працэсу лірычнага выражэння, у якім унутраны ментальны і духоўны свет суб’екта паўстае ў сваёй невычарпальнасці, дыялектычнай паяднанасці свядомых установак і падсвядомых імпульсаў.

Светабачанне старажытнага грэка, як вядома, было экстравертным, скіраваным перш за ўсё на пластычныя, візуальна ўспрымальныя формы рэальнасці. Зусім невыпадкова Арыстоцель падкрэслівае ў сваёй характарыстыцы лірычнага спосабу пераймання менавіта нязменнасць, статычнасць сутнасці таго, хто прадстае адначасова ў якасці суб’екта і аб’екта мастацкага ўвасаблення: “[увесь час застаецца] самім сабой і не змяняецца ”[2].

Важна адзначыць адзін істотны момант у сістэме класіфікацыі Арыстоцелем твораў паэзіі, які часцей за ўсё застаецца па-за ўвагай даследчыкаў, калі яны разглядаюць прынцыпы родавай ідэнтыфікацыі. Размежаванне паводле *спосабаў* пераймання – гэта толькі адзін з трох магчымых шляхоў выяўлення адметнасці і тыпалагічнай характэрнасці твора. Філосаф вылучае тры прынцыпы такога размежавання: “адрозніваюцца ж яны [творы слоўнага мастацтва] паміж сабою траяка: або рознымі сродкамі пераймання, або рознымі прадметамі, або рознымі, нетоеснымі спосабамі” (646).

Што ж мае на ўвазе Арыстоцель пад «сродкамі пераймання» і «прадметамі» і чым яны адрозніваюцца ад «спосабаў пераймання»?

---

[1] Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 648.
[2] Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 648.

Да сродкаў пераймання, паводле якіх адрозніваюцца творы мастацтва, Арыстоцель адносіць, у прыватнасці, *рытм, напеў і метр* адзначаючы, што не ўсе з гэтых сродкаў у аднолькавай ступені выяўляюцца ў розных відах мастацтва (647). Што ж датычыцца асноўных разнавіднасцей слоўнага мастацтва, як лірычных, так і эпічных, драматычных, то для іх характэрна якраз выкарыстанне ўсёй сукупнасці пералічаных вышэй сродкаў.

Арыстоцель, праводзячы сваю класіфікацыю, падкрэслівае неабходнасць выразнага размежавання фармальнага і змястоўнага бакоў слоўнага мастацтва. Метр, як і іншыя сродкі пераймання/увасаблення, адносіцца ім да фармальных прыкмет, якія нясуць у сабе перш за ўсё эстэтычныя якасці ў чыстым выглядзе, мэтай якіх з'яўляецца атрыманне эстэтычнага задавальнення. Метр – гэта адзін са сродкаў арганізацыі *мовы*, якая таксама выконвае функцыі, звязаныя з *упрыгожваннем*, эстэтызацыяй ёю выказанага. Такую мову Арыстоцель называе *«услащенной речью»* і тлумачыць, што ўваходзіць у яе склад: "«услащенной речью» я называю маўленне, якое мае рытм, гармоніі і напеў…" (651).

Сродкі пераймання/увасаблення не могуць, паводле Арыстоцеля, быць сутнаснай адзнакай класіфікацыі літаратурных твораў (у тым, вядома, сэнсе, у якім разумелася ў той час славеснасць або паэзія). Як заўважае Арыстоцель, "паміж Гамерам і Эмпедоклам нічога няма агульнага, апрача метру, і таму аднаго па справядлівасці называюць, а другога хутчэй прыродазнаўцам, чым паэтам…" (647).

Яшчэ адзін прынцып класіфікацыі, які прымяняе Арыстоцель у адносінах да твораў паэзіі – гэта вызначэнне *прадмета* пераймання. Паняцце *прадмет* у дадзеным выпадку нельга атаясамліваць з паняццем *аб'ект*. Пад прадметам пераймання філосаф разумее ў першую чаргу маральна-эстэтычныя каштоўнасці, якія ўвасабляюцца ў творы. У якасці ўзору для пераймане можа быць як тое, што адносіцца да вартага ўхвалы, так і тое, што мае ў сабе заганы. Гэта, вядома не азначае, перанясення непажаданых якасцей і рыс характару на рэцыпіентаў слоўнага мастацтва. Выхаваўчай функцыі мастацтва ў антычнай культуры надавалася першаступеннае значэнне. Нават сам лацінскі тэрмін *культура*, як адзначаюць даследчыкі, у часы Антычнасці "ужываецца практычна як сінонім грэчаскаму paideia (выхаванне ў адпаведнасці з традыцыямі этаса, норава-традыцыі) [1].

[1] Философия культуры. Становление и развитие. СПб., 1998. С. 17.

У трактаце “Палітыка” Арыстоцель таксама звяртаецца да пытанняў эстэтычнага характару, пры гэтым ён разглядае адметнасць літаратуры ў асноўным з боку яе ўздзеяння на выхаванне маладога пакалення. Моўны лад твора, яго рытміка-інтанацыйная арганізацыя аналізуюцца грэчаскім філосафам з пункту гледжання іх выхаваўчай эфектыўнасці.

Адрозніваючы ў музыцы і ў адпаведных ёй разнавіднасцях слоўнага мастацтва *фрыгійскі* і *дарыйскі* лад, Арыстоцель аддае перавагу апошняму, паколькі ён аказвае гарманізуючае і супакаяльнае ўздзеянне на паводзіны моладзі, у большай ступені набліжаецца да “залатой сярэдзіны”, ураўнаважваючы і згладжваючы крайнасці. “Звыш таго, паколькі мы заўсёды аддаем перавагу сярэдзіне перад крайнасцямі і, па нашаму сцвярджэнню, да гэтай сярэдзіны і варта імкнуцца, дарыйскі ж лад сярод іншых вылучаецца менавіта гэтымі ўласцівасцямі, то ясна, што моладзь неабходна выхоўваць пераважна ў дарыйскіх мелодыях”[1].

У адрозненне ад дарыйскага, фрыгійскі лад мае “аргіястычны, страсны характар” (643). Яго выхаваўчае значэнне, такім чынам, мінімалізуецца. Па сутнасці, гэтую ж апазіцыю, толькі не суадносячы яе з маральнымі крытэрыямі, вызначае ў якасці асноватворнай пры палярызацыі экспрэсіўных магчымасцей мастацтва Ф. Ніцшэ, абазначаючы яе тэрмінамі *дыянісійскае* і *апаланічнае*.

Трэба адзначыць, што прынцыпы аналізу асноўных складнікаў творчага працэсу, якія сфармаваліся яшчэ ў антычны час, аказаліся вельмі трывала і глыбока ўкаранёнымі ў даследчай практыцы наступных эпох да нашага часу ўключна, нягледзячы на самыя супярэчлівыя і рознаскіраваныя тэндэнцыі, якія назіралася на ўсім працягу развіцця літаратуразнаўчай і эстэтычнай думкі.

Такое ж доўгатрывалае ўздзеянне, як і пастулат аб міметычнай прыродзе слоўнага мастацтва, аказала на далейшае разуменне сутнасці мастацкай вобразнасці ідэя тыпізацыя, якую, па нашаму меркаванню, генетычна можна таксама аднесці да антычнай эпохі. Тыповыя (узорныя) характары і пачуцці разглядаюцца, напрыклад, і Арыстоцелем у “Паэтыцы”. Ён спецыяльна акцэнтуе ўвагу на тым, што для літаратуры (паэзіі), у адрозненне ад гісторыі, уласціва ўвасабленне *агульнага*. “Агульнае ёсць тое, што па неабходнасці або верагоднасці такому вось [характару] належыць гаварыць або рабіць тое; гэта і імкнецца [паказаць] паэзія...”[2].

---

[1] Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 643.
[2] Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 655.

Хоць другая кніга “Паэтыкі” Арыстоцеля не захавалася, а менавіта яна, як мяркуецца, была прысвечана, паміж іншага, разгляду ямбаў як віда сатырычнай лірыкі, можна з дастатковай упэўненасцю сцвярджаць, што прынцыпы аналізу, якія выкарыстоўваюцца філосафам у першай кнізе ў дачыненні да эпаса, трагедыі і камедыі, захоўвалі сваю актуальнасць і ў дачыненні да лірыкі ў яе “чыстым” выглядзе. Лірык, выражаючы сваё ўнутранае бачанне, сваю ментальнасць, выяўляе перш за ўсё агульнае, характэрнае.

Суадносіны суб’ектыўнага і аб’ектыўнага выражаюць ступень выяўленасці ў творы асабовага пачатку, узаемазвязанасць усіх суб’ектаў творчага працэсу і іх адносіны да быцця, навакольнага свету, актуальных праблем сучаснасці. Адносячыся перш за ўсё да светапогляднай, ідэалагічнай сферы, яны ў той жа час цесна спалучаны з мастацкай формай літаратурнага твора, яго цэласнай вобразна-выяўленчай і структурна-кампазіцыйнай сістэмай. Вельмі выразная залежнасць суб’ектных адносін ад характару паэтыкі прасочваецца на жанравым узроўні. Ад родавай і жанравай прыналежнасці твора ў значнай ступені залежыць выбудоўванне сістэмы ўзаемаадносін паміж аўтарам, героем і чытачом.

Тры асноўныя роды літаратуры (да іх пазней пачалі далучаць яшчэ некаторыя, накшталт *сатыры* або *рамана*), якія былі вылучаны яшчэ ў часы Антычнасці, якраз і адрозніваюцца найперш характарам выяўлення суб’ектна-аб’ектных адносін. Лірыка прадстае родам, надзеленым у найбольшай ступені адзнакамі суб’ектыўнасці. У розных трактоўках гэтага літаратурнага роду на першым плане аказваецца выражэнне прыкмет унутранага свету суб’екта, які ў большасці выпадкаў супадае са стваральнікам твора.

Тут важна падкрэсліць адзін істотны момант: нягледзячы на тое, што ў лірычным дыскурсе цэнтральным асяродкам з’яўляецца суб’ект творчасці, мэта мастацкага выражэння не засяроджваецца выключна на ўнутраным свеце аўтара або тых асабовых увасабленняў, якія яго прадстаўляюць. Духоўны свет лірыка, свет яго думак і адчуванняў, не з’яўляецца герметычна закнёным, адгароджаным ад усяго, што выходзіць за яго межы. Ён для нас якраз і цікавы сваімі повязямі з в я л і к і м светам, з тым, што, па выразу С. Дзяргая, “не змесцім у сабе”[1]. Зрэшты, менавіта здольнасцю *ўмяшчэння ў сябе* самага абсяжнага спектра разнастайных праяў рэчаіснасці, падрабязнасцей жыцця людзей і прыроды, надзённых пытанняў духоўна-сацыяльнага

[1] Дзяргай С. На вогненнай сцяжыне. – Мінск, 1977. – С. 53.

і культурнага развіцця і вызначаецца адметнасць унутранага свету асобы творцы ў лірыцы. На гарманізуюча-спалучальную ролю асобы аўтара ў стварэнні паэтычнай карціны свету звярнуў увагу А. Куляшоў у адным са сваіх класічна-медытатыўных вершаў 60-х гадоў:

Я – трэці свет, я кропелька малая
Тых светаў двух – звычайны чалавек,
Што неба і зямлю ў сабе змяшчае
І ў свет адзін злучае іх навек[1].

Чым жа ў такім разе адрозніваюцца лірычны і эпічны тыпы суб’ектна-аб’ектных адносін, калі і ў адным, і ў другім выпадку выяўляецца цесная ўзаемазалежнасць паміж суб’ектам і аб’ектам? Таму што і ў эпічным родзе літаратуры істотным з’яўляецца не толькі выяўленне аб’екта адлюстравання, апісання, расказвання, але і адносін да яго суб’екта гэтых працэсаў. Несумненна, што выяўленае ў эпічным творы толькі тады мае сапраўднае мастацкае значэнне, калі яно прапушчана пра свядомасць аўтара, а таксама (на іншым узроўні сістэмы ўзаемаадносін) і літаратурнага героя, раскрывае індывідуальна-непаўторную адметнасць іх бачання *(видения)* свету.

Як нам уяўляецца, вырашальным момантам пры размежаванні лірычнага і эпічнага спосабаў суб’ектна-аб’ектнай ідэнтыфікацыі з’яўляецца ўсё ж дамінантнае становішча аднаго з бакоў – с у б ’ е к т а з адкрытасцю яго ўнутранага свету, але, разам з тым, і з уважліва-чуйным стаўленнем да ўсяго вонкавага, экстравертнага, ***або*** а б ’ е к т а, які, падвяргаючыся ў выніку актыўнага ўздзеяння свядомасці суб’екта пэўнай трансфармацыі, захоўвае самастойнае значэнне як аснова разгортвання мастацкага свету літаратурнага твора ў прадметнасці яго вобразнага ўвасаблення. Непераходнай мяжы паміж лірычным і эпічным дыскурсамі, асабліва ў наш час, як вядома, не існуе. Для сучаснага літаратурнага працэсу ў вялікай ступені характэрна з’ява рода-жанравай дыфузіі, своеасаблівага сумяшчэння і “напластавання” розных родавых і жанраваўтваральных прыкмет у межах аднаго твора. Аднак пры гэтым усё ж такі застаюцца дзейснымі зыходныя прынцыпы рода-жанравай тыпалогіі, якія складваліся на працягу шматвяковай гісторыі тэарэтыка-аналітычнага асэнсавання фундаментальных уласцівасцей літаратурнага працэсу.

Рода-жанравая дыферэнцыяцыя ў сучасным літаратурным працэсе, паглыбляючыся і становячыся больш гнуткай, разгалінаванай, не страчвае свайго значэння. Яна набывае новыя адценні і каларыт, адкрывае новыя перспектывы выяўлення шматстайнасці чалавечых

---

[1] Куляшоў А. Крылы. Лірыка. 1927 – 1977. – Мінск: «Маст. літ.», 1985. – С. 205.

характараў і свядомасцей, іх уключанасці ў агульную мастацкую сістэму ідэйна-канцэптуальных і моўна-стылявых дадзенасцей літаратурнага твора.

З лірыка-эпічным размежаваннем звязана самым непасрэдным чынам надзвычай істотная для беларускага літаратуразнаўства праблема суадносін аўтарскага і калектыўнага ў мастацкай свядомасці пэўнай культурна-гістарычнай эпохі. Паколькі станаўленне новай беларускай літаратуры праходзіла ў цеснай узаемасувязі з фальклорнай творчасцю, абапіраючыся на велізарнейшы ідэйна-эстэтычны вопыт народнага мастацкага светасузірання і асэнсавання быцця, то гэтыя акалічнасці не маглі не паўплываць на своеасаблівасць праяўлення аўтарскага пачатку. У беларускай літаратуры першапачатковай пары яе станаўлення ў новых сацыякультурных умовах значную ролю яшчэ адыгрываў родавы тып мастацкай свядомасці, у якім індывідуальнае праяўляла сябе як інтэгральная частка сінтэтычнага цэлага.

Фальклорная жанравая іерархія ў XIX і на пачатку XX ст. актыўна ўплывала на характар паэтыкі і спосабы рэпрэзентацыі светабачання героя ў літаратуры. Аналізуючы паэтыку Ф. Багушэвіча пад вуглом гледжання яе сувязі з вопытам факлорнага развіцця, А.С. Яскевіч заўважае, што паэт “змог параўнальна хутка авалодаць майстэрствам тыпізацыі побытавага канкрэтнага выпадку ў вершаванай форме, толькі маючы перад сабой значны вопыт народнага верша”[1]. Адной з такіх форм, выкарыстаных Ф. Багушэвічам, была *гутарка*, паэтычны жанр, гранічна набліжаны да рэальных жыццёвых сітуацый і чалавечых стасункаў. “Жанр гэты успрыняў натуральную, цалкам аналагічную рэчаіснасці форму. Здаецца, узята звычайна размова беларускіх мужыкоў аб сваім жыцці-быцці, аб самым набалелым і ўстаўлена ў вершаваную рамку”, – адзначае даследчык жанравую спецыфіку *гутаркі*. У падобных жанрах, якія ўяўляюць сабой своеасаблівыя прамежкавыя формы паміж ананімна-фальклорным і індывідуальным аўтарскім выражэннем, адбывалася паяднанне дзвюх паэтык і двух тыпаў мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці.

Дыялагізм такіх жанравых форм, як *гутарка*, сведчыць пра іх блізкасць таксама і да драматычнага роду літаратуры. Драма як, мабыць, найбольш сінтэтычны мастацкі род, выяўляе ў сабе шырокую разнастайнасць пунктаў погляду і жыццёвых пазіцый, іх адмысловую пераплеценасць і, часцей за ўсё, кантрастную супрацьпастаўленасць у

[1] Яскевич А.С. Становление белорусской художественной традиции. – Минск: «Наука и техника», 1987. – С. 220.

напружаным супрацьдзеянні. У драматычным творы пазіцыя аўтара, яго адносіны да навакольных, да таго, што адбываецца, выказваюцца найбольш непасрэдна, выразна і яскрава. Гэта ж датычыцца і дыялагічнасці, якая прадстаўлена ў творах іншых родаў літаратуры – у прозе, эпічнай паэзіі. Дыялагізм у шырокім разуменні гэтай універсальнай уласцівасці вербальна аформленага дыскурсу падрабязна разгледжаны ў працах М. Бахціна. Даследчык звярнуў увагу на тое, што існуе такі тып наратыўнага дыскурсу, для якога дадзеная ўласцівасць з’яўляецца дамінантнай, якой абумоўліваюцца асноўныя ідэйна-эстэтычныя характарыстыкі творчасці таго або іншага аўтара. У прыватнасці, гэта праблема дасканала высветлена вучоным на матэрыяле раманаў Ф. Дастаеўскага.

М. Бахцін шмат увагі ў сваіх працах надаваў таксама праблеме суадносін у літаратурным дыскурсе пазіцый аўтара і яго герояў. Гэтаму пытанню прысвечана, напрыклад, яго праца “Аўтар і герой у эстэтычнай дзейнасці”, дзе даследчык выразна акрэслівае спецыфічныя грані свядомасці аўтара і героя і спосабы яе вобразнага ўвасаблення ў паэтыцы літаратурнага твора. Ён высунуў цэлы шэраг цікавых палажэнняў адносна таго, якім чынам, на яго думку, адбываецца працэс узаемадзеяння аўтарскага і персанажнага светабачання ў наратыўнай сістэме празаічнага твора. Вызначальная роля пры вызначэнні характару гэтага ўзаемадзеяння належыць эстэтычным фактарам. Даследчык выразна размяжоўвае эстэтычнае бачанне свету ад рэальных уяўленняў і адносін, якія характэрныя для сапраўднасці. Па яго меркаванню, менавіта грань эстэтычнага стаўлення да рэчаіснасці падзяляе ўнутраны свет аўтара, як рэальнай асобы, і ўнутраны свет яго героя, як э с т э т ы ч н а г а аб’екта. Сам аўтар не можа знутры сябе ўспрыняць свае дзеянні і ўчынкі ў іх эстэтычнай завершанасці. Аўтар літаратурнага твора, атаясамліваючыся з суб’ектам творчасці, не можа прадстаўляць сваё “я” як штосьці знешняе ў адносінах да сваёй свядомасці і ўсяго свайго жыццёвага шляху, г. зн. успрымаць яго ў выглядзе эстэтычна завершанага цэлага. Гэты феномен мае псіхалагічную прыроду. Я не магу ўяўляць, “бачыць” сябе так, як мяне ўспрымаюць іншыя і як я сам успрымаю іншых. М. Бахцін у вобразнай форме сфармуляваў гэта палажэнне так: “Я не герой свайго жыцця”[1]. З пункту гледжання іншых, як адзначае М. Бахцін, “маё быццё-існаванне пазбаўлена эстэтычнай вартасці, сюжэтнага значэння, падобна таму як маё фізічнае існаванне пазбаўлена пластычна-жывапіснай значымасці”

[1] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство», 1986. – С. 105.

(105). Жыццё самога аўтара, такім чынам, знаходзіцца па-за межамі стваральнага прадукавання-мадэлявання мастацкага свету як эстэтычнага феномену. "Эстэтычнае бачанне *(видение)* свету, вобраз свету, ствараецца толькі завершаным або завяршальным жыццём іншых людзей – герояў яго" (105).

Ідэі М. Бахціна ўяўляюцца надзвычай цікавымі і плённымі ў плане тэарэтыка-метадалагічнай распрацоўкі пытанняў, звязаных з вырашэннем адной з важнейшых праблем літаратуразнаўства – вызначэннем сутнасці і характару суадносін паміж стваральнікам літаратурнага твора і аб'ектамі яго творчасці, якія ў працэсе свайго мастацка-вобразнага ўвасаблення падлягаюць пэўнай суб'ектывізацыі, надзяляючыся адзнакамі свядомасці, самастойнага, па сутнасці, ужо не залежнага ад аўтара светапогляду. Варта толькі заўважыць, што М. Бахцін разглядае суадносіны аўтара і героя толькі ў празаічным дыскурсе, абмяжоўваючыся выключна матэрыялам празаічных твораў. У лірычным дыскурсе сітуацыя прадстае значна адрознай, паколькі ў лірыцы аўтар своеасаблівым чынам якраз сумяшчае ў адной асобе і суб'екта творчасці і аб'ект творчасці. У лірыцы, як нам падаецца, аўтар якраз спрабуе глядзець на самаго сябе і сваё жыццё як на эстэтычна асэнсаваную з'яву. Калі выразіцца метафарычна, паэт-лірык уяўляе сабою як бы флейту, на якой сам жа ён і іграе. Гэта значыць, што матэрыялам для паэтычнага пераўвасаблення служыць, па сутнасці, ён сам ва ўсіх праявах сваёй асабовасці.

Суб'ект лірычнага дыскурсу, аб'ектывізуючы ў пэўнай ступені свой унутраны свет у тэкставай прасторы, захоўвае пры гэтым стан яго незавершанасці, цякучасці, плыннасці. І гэтыя якасці перадаюцца таксама і яго лірычнаму герою, які з'яўляецца своеасаблівым прамежкавым звяном паміж паэтам і яго вобразна ўвасобленымі іпастасямі ў вершаванай структуры. Паняцце *лірычны герой* было ў свой час уведзена Ю. Тынянавым і да гэтага часу актыўна выкарыстоўваецца ў якасці тэрміналагічнага абазначэння. Яго запатрабаванасць тлумачыцца тым, што такім чынам характарызуецца адзін з важнейшых этапаў на шляху ад суб'ектыўнасці лірычнага перажывання да аб'ектывацыі праяў псіха-эмацыянальнанага выражэння ў лірыцы. Натуральна, што ў нарытыўнай эпіцы працэсы ўзаемадзеяння і ўзаемапераўтварэння суб'ектыўнага і аб'ектыўнага адбываюцца па іншай схеме.

У прозе аўтар як суб'ект творчасці ў большай ступені, чым у лірычнай паэзіі, адасоблены ад свайго героя. Канчатковае вобразнае ўвасабленне і, па сутнасці, права на незалежнае ад аўтарскай волі

існаванне персанаж прозы атрымоўвае тады, пастаўлена апошняя кропка ў творы.

Аўтар, як лічыць М. Бахцін, здольны цэласна ўспрымаць свайго героя і выказваць свае адносіны да яго толькі тады, калі той ужо ажыццёўлены ў сюжэтнай прасторы твора, набыў закончаныя рысы мастацка-вобразнай увасобленасці. Пад час самога працэса творчасці аўтар не ў стане фіксаваць увагу на паасобных момантах станаўлення свайго героя. А таму меркаванні аўтара адносна сваіх дачыненняў з героем у час напісання твора не адлюстроўваюць, як лічыць М. Бахцін, сапраўднага стану рэчаў. Выказваць свае меркаванні адносна герояў аўтар можа з дастатковай упэўненасцю толькі тады, калі героі прадстаюць у сваёй завершанасці і дадзенасці, як ужо здзейсненыя ў мастацкім свеце твора. "Аўтар – носьбіт напружана-актыўнага адзінства завершанага цэлага, цэлага героя і цэлага твора, трансгрэдыентнага кожнаму асобнаму моманту яго"[1]. М. Бахцін уводзіць для абазначэння асобнасці становішча аўтара ў адносінах да героя вельмі істотны для яго эстэтычнай канцэпцыі тэрмін ***трансгрэдыентнасць***, запазычаны з "Агульнай эстэтыкі" Іонаса Кона. Трансгрэдыентнасць азначае знаходжанне па-за ўнутраным светам героя, "*внеположность*" у адносінах да яго. Зыходзячы менавіта з такой пазіцыі, як лічыць даследчык, адбываецца ўзаемадзеянне пуктаў погляду аўтара і героя.

М. Бахцін папярэджвае пра заганнасць даволі шырока распаўсюджанай метадалогіі, паводле якой светапогляд аўтара і яго героя, па сутнасці, атаясамліваецца. Пры такім падыходзе ігнарыруецца, на думку даследчыка, "прынцыповая рознапланавасць цэлага героя і аўтара" (14). Прамое супастаўленне поглядаў аўтара і героя прыводзіць да павярхоўнага ўспрымання эстэтычнай спецыфікі слоўнага мастацтва. "Почасту пачынаюць нават спрачацца з героем як з аўтарам, быццам з *быццём* можна спрачацца або згаджацца..."(14), – тонка заўважае М. Бахцін.

Сучасныя даследчыкі значна часцей, чым традыцыйнымі катэгорыямі літаратурных родаў, вядомымі з часоў Антычнасці, карыстаюцца такімі паняццямі, як паэзія і проза. Хоць за першым з гэтай антанімічнай пары таксама такая ж старажытная гісторыя, аднак само супастаўленне двух дадзеных катэгорый адносіцца да новага часу. Яны, безумоўна, займаюць выключнае месца ва ўсёй складанай і шматстайнай рода-жанравай сістэме сучаснай літаратуры, паколькі абазначаюць сабой класы літаратурных твораў,

---

[1] Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: "Искусство", 1986. – С. 16.

прамежкавыя, па сутнасці, паміж родам і жанрам. Хутчэй за ўсё іх можна назваць спецыфічнымі **відамі літаратурнай творчасці**. Пры гэтым, мабыць, патрэбна зрабіць агаворку, што значэнне тэрміна *від* у дадзеным выпадку не цалкам супадае з даволі распаўсюджаным яго ўжываннем у якасці абазначэння буйных жанравых утварэнняў (такіх, напрыклад, як раман), якое часам практыкуецца ў сучасным літаратуразнаўстве.

Паэзія і проза ўспрымаюцца ў сваёй антанімічнай супрацьпастаўленасці на розных, змястоўных і фармальных, узроўнях. Калі маецца на ўвазе адметнасць светабачання і светаадчування, то дадзенае размежаванне закранае і сферу паўсядзённасці. Пэўныя погляды або з'явы мы называем паэтычнымі, іншыя адносім да так званай "прозы жыцця". Вядома, такое разуменне паэтычнага і празаічнага занадта шырокае і не паддаецца канкрэтнай дэфініцыі.

Дадзеныя паняцці ў большай ступені фармалізуюцца, набываюць тэрміналагічную пэўнасць тады, калі выкарыстоўваюцца ва ўласна літаратуразнаўчай тэрміналагічнай сістэме. Тут ужо размежаванне прымае выразныя метрычныя, рытміка-інтанацыйныя, структурныя формы. Паэзія і проза перш за ўсё адрозніваюцца менавіта па сваіх фармальных прыкметах, першаснай з якіх з'яўляецца разрыў паміж традыцыйнай сінтаксічнай арганізацыяй празаічнага тэксту і спецыфічным лінеарным падзелам паэтычнага тэксту. Дзелячыся на суадносныя адрэзкі, якія называюцца вершарадамі (грэч.: *stíchos*), паэтычны тэкст набывае зусім іншае, чым у празаічным, структурнае выражэнне. Па сваёй структуры ён становіцца менавіта ***вершаваным*** тэкстам. Такім чынам, пры супастаўленні паэзіі і прозы непазбежна ўзнікае яшчэ адна праблема, прадстаўленая парай *паэзія і верш*.

Узнікаюць заканамерныя пытанні: наколькі блізкія між сабой *паэзія* і *верш*, ці магчыма ставіць паміж гэтымі з'явамі знак роўнасці? На другое з гэтых пытанняў адказ відавочны. Дадзеныя паняцці не могуць быць тоеснымі, за кожным з іх свая гісторыя генезісу і развіцця. Аднак ці маюцца дастатковыя, навукова абгрунтаваныя падставы цалкам іх адасабляць, як гэта часта адбываецца на ўзроўні паўсядзённай свядомасці, калі верш успрымаецца толькі як своеасаблівая форма-ёмістасць, у якую можа "ўкладвацца" або не "ўкладвацца" пэўны паэтычны змест? Ці сапраўды прадстаўляе *паэзія* выключна светапогляд або светаадчуванне, а *верш* – толькі структурныя залежнасці? Пытанні гэтыя вельмі важныя ў метадалагічным плане, паколькі без іх вырашэння немагчыма ніякім чынам абмежаваць адвольнасць меркаванняў на тэму *"гэта –*

паэзія...” або “гэта – не паэзія...” (дарэчы, адносна празаічных твораў аналагічная заклінальная формула, заснаваная выключна на гусце рэцыпіента, амаль не ўжываецца).

Як паказваюць даследаванні вершазнаўцаў, уяўленні пра адасобленасць у вершы формы і зместу далёкія ад сапраўднага становішча рэчаў. На самой справе вершаваныя структуры самі па сабе з’яўляюцца глыбока змястоўнымі. Эстэтычна маркіраванымі, сэнсава значымымі выступаюць у вершы, па сутнасці, усе яго канструктыўныя элементы, да фанемы ўключна. Багата зрабіла ў гэтай сферы руская вершазнаўчая школа.

Спецыфіка паэзіі ў больш вузкім значэнні гэтага паняцця заключаецца якраз у тым, што адметнасць светаадчування, адносінаў да свету і быцця спалучаецца самым непасрэдным чынам са своеасаблівай структураванасцю вершаванага тэксту. Парадокс паэтычнага феномена не толькі ў парушэнні агульнапрынятых поглядаў на рэчы, але і ў спалучэнні, здавалася б, неспалучальнага: ***асаблівага*** светаадчування і ***асаблівай*** формы яго выражэння. З аднаго боку, з паэзіяй асацыіруюцца самыя няўлоўныя, найтанчэйшыя душэўныя перажыванні чалавека – суб’екта лірычнага выказвання; з другога – паўстаюць абавязковыя вымогі фармалізацыі вершаванай мовы. З аднаго боку, праявы пачуццёвага, стыхійнага, неакрэсленага, якія адносяцца да сферы духоўнага жыцця чалавека, яго ўнутранага свету, закранаюць пласты падсвядомага. З другога – строга ўпарадкаваныя структуры тэксту, у якіх гэтыя адчуванні павінны знайсці свой спецыфічны, эстэтычна выражаны, спосаб існавання. Такое сумяшчэнне падаецца на першы погляд зусім немагчымым, або, ва ўсякім разе, цяжка дасягальным. Сапраўды, дабіцца гарманічнай суладнасці змястоўных і фармальных бакоў у працэсе паэтычнай творчасці надзвычай складана. Аднак жа якраз такая задача, якая заключаецца ў пераадоленні супраціўлення матэрыялу, і стаіць перад паэтам, які разумее, што толькі праз пэўную форму ён можа данесці да чытача ўсю паўнату сваіх думак і адчуванняў. Трэба пры гэтым улічваць непазбежнасць страт пры ўвасабленні аўтарскай задумы. Як бы ні “ўкараняўся” змест у мастацкую форму, і якой бы “змястоўнай” ні станавілася форма, яны заўсёды будуць выконваць уласцівыя менавіта ім функцыі.

М. Багдановіч у вершаваным апавяданні “Вераніка” (гэта аўтарскае жанравае вызначэнне) своеасабліва, праз метафарычны вобраз, выявіў сваё разуменне суадносінаў зместу і формы ў паэтычнай творчасці. Аўтар-апавядальнік згадвае пачуццё першай закаханасці, якое стала крыніцай паэтычнага натхнення. Цікава, што

ў дадзеным выпадку тое, што імкнецца выказаць аўтар, па сутнасці атаясамліваецца з самой жанравай формай, вынікам творчага працэсу. “... Тады жа ўперш / З маей душы паліўся верш”[1] – пры такой метафарычнай трактоўцы як быццам абмінаецца, застаецца па-за ўвагай уся складанасць і паступовасць пераўтварэння першапачатковых пачуццёвых імпульсаў у артэфакт паэзіі. Усё адбываецца нібыта назвычай лёгка, непасрэдна і ў адно імгненне. У наступнай жа страфе аўтар з дапамогай метафарычнага, аналагавага апісання гэтага пераўтварэння, стварае своеасаблівую мадэль творчага паэтычнага працэсу:

Ён там кіпеў струёй жывою,
Праз холад мыслі працякаў
І ў цвёрдых формах застываў,
Як воск гарачы пад вадою,
Каторым трэба вам гадаць,
Аб чым той вершык меў казаць.(150)

Характэрна, што і ў дадзеным выпадку “кіпіць струёй жывою” ў душы паэта не проста стыхія пачуццёвага, але тое, што, па сутнасці, патэнцыяльна і ёсць ужо *вершам*. Аднак дзеля таго, каб гэта патэнцыяльнасць ажыццявілася, *вершу-пачуццю* неабходна зазнаць пэўныя метамарфозы, ператварыцца ў *верш-артэфакт*. З прыведзенага ўрыўка бачна, якое важнае, *функцыянальнае* значэнне надаваў М. Багдановіч у гэтым працэсе думцы. Мысленне, паводле канцэпцыі паэта, якраз садзейнічае пераўтварэнню пачуцця, яго вобразнаму ўспрыманню як эстэтычнай з’явы. Яно выступае тут у якасць своеасаблівага *ферменту*, неабходнага для ажыццяўлення творчага працэсу, які, вядома ж, не можа быць вокамгненным. Патрабуецца пэўны час, каб пачуцці і думкі адстаяліся ў адпаведныя формы, каб гэтыя формы “астылі”, атрымалі магчымасць успрымання. А разам з тым і магчымасць пэўнай інтэрпрэтацыі. М. Багдановіч разумеў, што ўсё багацце і шматстайнасць паэтычнага зместу не можа быць зведзена да якой-небудзь адной яго трактоўкі. Па “зацвярдзелай” форме можна толькі “гадаць” аб тым, якія пачуцці аўтара леглі ў аснову верша, чым ён быў выкліканы.

Пры тым, што працэсы “выношвання” верша, яго тэкставай рэалізацыі і рэцэпцыі ўяўляюць увогуле пэўнае адзінства, у дачыненні да паэзіі якраз першы этап прадстае, па ўсёй верагоднасці, як, найбольш істотнейшы. Л. Галубовіч, які многа ўвагі надае і ў вершах,

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. / Максім Багдановіч. – Т. 1. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1991. – С. 150.

і, апошнім часам, у празаічных мініяцюрах – “Зацемках з левай кішэні”, пытанню аб тым, што такое паэзія, выказаўся на гэты конт так:

Паэзія – жыццё да верша,
Да слоў, да першага радка...[1]

Пра тое ж гаворыцца Галубовічам і ў адной з “зацемак”: “У паэзіі ўсе словы па сутнасці другасныя. Яны неабходныя паэту толькі для таго, каб выявіць невымоўнае і тым самым пераканаць чытача ў адсутнасці тэксту...[2].

Вядома, неабходна ўлічваць і такі падыход, у якім акцэнт прыпадае на пазатэкставае, невербальнае, што “прачытваецца”, “прачуваецца” за вершаванымі структурамі. І ўсё ж такі не трэба забываць аб тым агульнапрызнаным, што паэзія – і ў яе вершаванай структураванасці, і ў больш шырокім метафізічным значэнні – уяўляе сабой асаблівым чынам арганізаваную мову. Што ж датычыцца “датэкставай” працы аўтара, то яна, несумненна, выконваецца таксама і празаікам. Пры гэтым, відавочна, у яшчэ большым аб’ёме, паколькі таго патрабуе “тэхналогія” празаічнай творчасці. Перш чым прыступіць да непасрэднага напісання такога буйнога празаічнага твора, як раман, празаік не толькі займаецца карпатлівай справай збору і апрацоўкі адпаведнага матэрыялу, але таксама і “ўжываецца” паступова ў свет свайго будучага твора, “пераносячы” ў яго многае са свайго ўласнага жыццёвага вопыту. Вядома, гэтыя “папярэднія” працэсы у паэзіі і прозе працякаюць па-рознаму, у адпаведнасці са спецыфікай дадзеных відаў творчасці. Прымаючы меркаванне аб тым, што, так або інакш, у кожным паэтычным творы выяўляецца ***ўсё*** жыццё аўтара, індывідуальнасць і непаўторнасць яго асобы, нельга не ўлічваць такога істотнага моманту ў паэтычным выражэнні, як яго сканцэнтраванасць на цяперашнім часе, на тым, што перажываецца і асэнсоўваецца паэтам менавіта зараз, падчас самаго працэса тварэння.

Як вядома, існуе безліч спроб даць азначэнне паэзіі, якое змяшчала б характарыстыку яе сутнасных прыкмет. Між тым, шырока распаўсюджана меркаванне, што такія спробы не могуць у прынцыпе быць выніковымі. Абумоўлена гэта перш за ўсё тым, што дадзеная з’ява сапраўды вельмі шматаспектная, складаная, цяжка

---

[1] Галубовіч Л. Заложнік цемры: Вершы / Леанід Галубовіч. – Мінск: «Маст. літ.», 1994. – С. 94.

[2] Галубовіч Л. Зацемкі з левай кішэні / Леанід Галубовіч. – Менск: БГАКЦ, 1998. – С. 148.

вытлумачальная, да таго ж і ракурсаў яе разгляду можа быць надзвычай багата.

Думаецца, аднак, што ў плане супастаўлення паэзіі з прозай адной з самых характэрных рыс, уласцівых паэтычнаму дыскурсу з'яўляецца якраз **гранічная зближанасць** давербальнага, экзістэнцыйнага вопыту суб'екта творчасці і працэсу непасрэднага стварэння тэксту. Разглядаючы той крэатыўны стан, у якім знаходзіцца паэт падчас рэалізацыі задумы, як вельмі спецыфічны духоўны вопыт, што вылучаецца са сферы паўсядзённага існавання, цікава параўнаць яго з сітуацыяй, у якой знаходзіцца празаік. Відавочна, што апошні, таксама знаходзячыся ў стане актывізацыі сваіх творчых патэнцый падчас непасрэднага напісання твора, па-іншаму задзейнічае свой жыццёвы і эстэтычны вопыт. Для яго важна ўвасобіць у літаратурным творы не толькі тое, што перапаўняе яго на дадзены момант, але і больш аддаленыя ў часе перажыванні, развагі і назіранні, якія, калі звярнуцца да багдановічавай метафарай, могуць прыдасца і ў "астылым", не такім магматычным выглядзе.

З вышэй адзначанага можна зрабіць выснову, што характарыстыкі паэзіі і прозы трывала звязаны з псіхалагічнай абумоўленасцю творчага працэсу і спосабамі ўвядзення рэфлектыўнага матэрыялу, структурнай арганізацыяй тэксту. Рытміка-інтанацыйныя, метрычныя адрозненні пры размежаванні паэзіі і прозы з'яўляюцца першаснымі, але не адзінымі вызначальнымі прыкметамі. Ва ўмовах сучаснай жанравай дыфузіі ў шэрагу выпадкаў антанімічнасць паэзіі і прозы ўяўляецца згладжанай. Узнікаюць памежныя жанравыя формы, якія ў дастаткова выражаным выглядзе валодаюць прыкметамі абодвух асноўных відаў літаратурнай творчасці (версэты і вершаказы А. Разанава і г. д.). Усё гэта яшчэ больш ускладняе ідэнтыфікацыю паэтычнага і празаічнага тэкстаў і вымагае комплекснага падыходу, які ўлічваў бы шматлікасць і складаную іерархію ўзроўняў, на якіх выяўляецца прырода феноменаў паэзіі і прозы. Неабходна ўлічваць таксама гістарычны фактар. Ю. Лотман падкрэсліваў, што гэтыя з'явы гістарычна суадносныя і могуць быць вычарпальна апісаныя толькі з улікам іх узаемаадносін[1].

Выпрацоўка метадалогіі даследавання суадносін і ўзаемадзеяння паэзіі і прозы патрэбная яшчэ і таму, што перад гэтымі відамі слоўнага мастацтва адкрываюцца і ў будучым шматабяцальныя перспектывы. М. Стральцоў, які плённа паядноўваў паэзію і прозу ў сваёй творчасці, прадстаўляючы іх у традыцыйных для беларускага

[1] Лотман Ю О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство-СПб», 1996. – С. 41.

менталітэту вобразах, выказаў у адным з вершаў менавіта такое спадзяванне:

Мой друг,
пры спадчынным парозе
Чаму б дасвеццем не бышьмець,
У згодзе дубу і бярозе
Прад новым днём не прашумець?[1]

У літаратуры шырока распаўсюджана дадзеная з'ява: многія паэты звяртаюцца (у розныя перыяды сваёй творчасці) да прозы. Сама ўжо па сабе прырода паэтычнага светаўспрымання з яго схільнасцю да сутыкнення супрацьлеглых з'яў, робіць, мабыць, прыцягальным менавіта тое, што адрозніваецца па сваіх выяўленчых магчымасцях ад паэзіі. Звычайна сцвярджаецца, што да прозы паэты прыходзяць з гадамі, з набытым жыццёвым вопытам, з узнікненнем патрэбы ўспомніць і прааналізаваць пражытае. Напэўна, так яно і ёсць. У прозы іншыя ўзаемадачыненні з жыццёвым матэрыялам, для яе большае значэнне мае перспектыва бачання, часавая аддаленасць ад таго, што становіцца прадметам мастацкага ўвасаблення.

Рознае, непадобнае спалучаецца між тым у пэўную – і мастацкую, і асабовую цэласнасць. Менавіта асоба творцы з'яўляецца тым асяродкам, вакол якога аб'ядноўваюцца ўсе, часам і вельмі разнародныя, супрацьлегла скіраваныя, яго памкненні і зацікаўленні. Гэта тое сутнаснае і характэрнае ў чалавеку, што ў мастацкіх адносінах, у слоўным увасабленні атрымоўвае найменне с т ы л ю.

А ёсць такія паэты, у вершах якіх ад самага пачатку праступаюць, падспудна акрэсліваюцца прыкметы празаічнага спосабу выказвання. Для іх межы паміж паэзіяй і прозай прадстаюць больш празрыстымі і пранікальнымі, чым для іншых. Верлібр для іх – натуральная форма ўвасаблення той паўнаты паэтычнага светаадчування, якая перасягае зададзеныя жанравыя абмежаванні.

У гэтым выпадку якраз мэтазгодна гаварыць пра стыль у шырокім значэнні гэтага паняцця. Пра стыль як пэўны спосаб жыцця, калі паэтычнасць адкрываецца ў самой рэчаіснасці і абумоўлівае сабой усе сродкі мастацкага выражэння, вызначаючы ў якасці ідэалу *свабоду* ў абыходжанні з імі.

Да ўвогуле нешматлікага кола такіх творцаў, несумненна, належыць Мікола Купрэеў, паэт, для вершаў якога характэрны разняволенасць паэтычнага выказвання, набліжанасць мастацкага

---

[1] Стральцоў М. Выбранае: Проза. Паэзія. Эсэ / Міхась Стральцоў. – Мінск: «Маст. літ.», 1987. – С. 406.

маўлення да паўсядзённага. У першым зборніку вершаў “Непазбежнасць” (1967), які на працягу амаль трох дзесяткаў гадоў заставаўся да таго ж а д з і н ы м, была ўжо досыць выразна абазначана гэта памкнёнасць да выяўлення лірычнага пачуцця ў свабоднай, не скаванай традыцыйнымі патрабаваннямі форме. Многія вершы з гэтага зборніка як бы заключалі ў сабе магчымасць іх далейшага разгортвання ў штосьці значна больш абсяжнае, у чым маглі б увасобіцца абрысы шматстайнага, напоўненага рознымі праявамі і малюнкамі, мастацкага свету.

Зрэшты, гэта, мабыць, рыса, агульная для тых аўтараў, якія аднолькава нязмушана адчуваюць сябе і ў паэтычнай, і ў празаічнай стыхіі. З твора ў твор, незалежна ад яго жанравай прыналежнасці, могуць у іх пераходзіць, удакладняючыся і развіваючыся пры гэтым, адны і тыя ж вобразы і матывы. Можна ў гэтай сувязі згадаць, да прыкладу, У. Караткевіча, творчасць якога вызначаецца незвычайнай цэласнасцю мастацкай сістэмы, цеснай пераплеценасцю і ўзаемаўзгодненасцю вядучых матываў.

У паэтычных і празаічных творах М. Купрэева даволі часта можна сустрэць вобразныя і сюжэтныя сыходжанні. Гэта сведчыць пра тое, наколькі істотным для аўтара з’яўляецца аўтабіяграфічны матэрыял, менавіта тое, што ім самім пражыта, адчута праз непасрэднае судакрананне з рэчаіснасцю. Цэнтральны герой і вершаў (якога мы звыкліся іменаваць лірычным героем), і прозы Купрэева – ён сам. Гэта відавочна. Разам з тым, у яго творах заўсёды адчувальныя прысутнасць творчага вымыслу, скіраванасць на вырашэнне ўласна мастацкіх задач. *Літаратурнасць* пры гэтым не высоўваецца на першы план, яна прадстае перш за ўсё як спецыфічная ўмова пашырэння індывідуальнага вопыту, данясення яго да іншых. Вобразы і калізіі, мастацкія прыёмы і дэталі, асаблівасці сюжэтнага разгортвання – усё тое, што можна абазначыць агульным паняццем **літаратура**, выяўляюцца ў творах Купрэева ў самай шчыльнай спалучанасці з адчуваннямі, намерамі, асабовымі схільнасцямі і перакананнямі аўтара. Тое, што пры чытанні ўяўляецца нязмушаным і створаным быццам на адным дыханні, насамрэч вынік складанага ўзаемадзеяння індывідуальна-аўтарскага з агульналітаратурным.

Для кожнага сапраўднага творцы ў гэтым, мабыць, і ёсць найбольшая загадка: якім чынам у кожным канкрэтным выпадку судакранаюцца, уступаюць ва ўзаемадзеянне **жыццё** і **літаратура**. Як яны, нягледзячы на мяжу, што існуе паміж імі, узаемна ўзбагачаюць адно аднаго. У паэме “З сятрой і Уладзімірам Караткевічам на Рагачоўшчыне” на заўвагу сястры аб тым, што ўсё з

перажытага, што ўзнаўляецца ў творах, "гэта – літаратура", аўтар адказвае здзіўленым запытаннем:

"Сястра! Няўжо ты на ганку роднай хаты, Караткевіч пад бярозамі ля Дняпра, і я ля вас, і ўсе мы тут, мёртвыя і жывыя, – літаратура?.."[1]

Такая гранічная набліжанасць да рэальна перажытага аўтарам адчуваецца ў аповесцях М. Купрэева, якія склалі кнігу "Палеская элегія" (2007), якая была выдадзена ўжо пасля яго адыходу з жыцця. І разам з тым мы не аднеслі б гэтыя празаічныя творы паэта да аўтабіяграфічнага жанру ў яго "чыстым" выглядзе, хоць цыкл купрэеўскіх аповесцей і ўспрымаецца як своеасаблівае "падвядзенне вынікаў", падсумаванне жыццёвага шляху. Найперш гэта ўсё-такі працяг пошукаў адэкватнай мастацкай мовы, здольнай выявіць жыццёвы вопыт у эстэтычна ўспрымаемай форме.

Кожная з пяці аповесцей, змешчаных у зборніку, адрозніваецца сваёй адметнасцю ў падачы жыццёвага матэрыялу, арганізацыяй мастацкай прасторы аповяду. У кожнай з іх – па-свойму разгортваюцца адносіны паміж героем-апавядальнікам і тым мастацкім светам, які адначасова прадстае і як жыццёвае асяроддзе, якое ім асвойваецца, і як мастацкая рэальнасць, якая ім жа самім прадукуецца. Так, напрыклад, у пачатку першай аповесці – "Дзіцячыя гульні пасля вайны" – якраз спецыяльна акцэнтуецца сітуацыя *расказвання*, стварэння твора як бы на вачах у чытача. Пры тым аказваецца, што гэта *перастварэнне*, узнаўленне раней страчанага тэксту. Дакладней кажучы, аўтар прызнаецца, што ўзнавіць у тым жа самым выглядзе свой твор ён "не мог", паколькі "тыя старонкі пісаліся на адным узроўні дыхання, на нейкім адным узроўні нервовага напружання"[2].

Гэтыя развагі апавядальніка пра значэнне "дыхання" для творчага самавыражэння адразу вымушаюць згадаць падобнае выказванне самога аўтара – на гэты раз у дачыненні да паэзіі: "Верш – гэта дыханне яго творцы на той час, калі ён, верш, "выліваецца"[3]. Такое супадзенне поглядаў, выказаных пісьменнікам у інтэрв'ю, з тым, аб чым гаворыцца ў яго творы, уяўляецца досыць паказальным, выступаючы сведчаннем таго, што ў мастацкім свеце пісьменніка так

---

[1] Купрэеў М. Правінцыйныя фантазіі. Вершы, паэма / М. Купрэеў. – Мінск: Маст. літ., 1995. – С. 92.

[2] Купрэеў М. Палеская элегія. Аповесці / М. Купрэеў. – Мінск: Литература и искусство, 2007. – С. 18.

[3] Купрэеў М. Палеская элегія. Аповесці / М. Купрэеў. – Мінск: Литература и искусство, 2007. – С. 12.

або інакш выяўляюцца яго эстэтычныя погляды, яго мастакоўская сутнасць.

Інтэрв'ю з М. Купрэевым, узятыя Леанідам Галубовічам (ён жа – ініцыятар і ўкладальнік выдання), як бы абрамляюць апавяданні, папярэднічаючы ім і завяршаючы іх, утвараючы тым самым цікавае кампазіцыйнае кальцавое адзінства. Хоць у гэтых інтэрв'ю і гаворыцца ў асноўным пра паэзію, аднак яны маюць непасрэднае дачыненне і да прозы паэта. Аноўны матыў размовы – выбар, які мастак ажыццяўляе паміж жыццёвай неабходнасцю і творчай свабодай. А гэта ў аднолькавай ступені адносіцца да ўсіх відаў мастацтва.

Патрэбна зазначыць, што даволі складаная сюжэтна-кампазіцыйная пабудова празаічнай кнігі М. Купрэева вызначаецца мастацкай цэласнасцю, суаднесенасцю і ўзаемаўзгодненасцю ўсіх яе элементаў. Кожная з аповесцей, выяўляючы асобны этап у жыцці героя, вызначаючыся адметнасцю апавядальнага ладу, разам з тым пэўным чынам звязана з іншымі, утвараючы агульную мастацкую прастору. Жыццё цэнтральнага героя аповесцей, *alter ego* аўтара, паўстае ў розных часавых зрэзах, значна аддаленых адзін ад аднаго пластах яго экзістэнцыйнага вопыту, аднак разам з тым выстройваецца ў пэўнай лагічнай, прычынна-выніковай паслядоўнасці, выяўляецца ва ўзаемазвязанасці і дапаўняльнасці асобных эпізодаў, дэталей, адчуванняў. Такая прырода мастацтва, што яно збліжае, ушчыльняе найбольш істотныя жыццёвыя моманты чалавека, надае ім цалкам адметную перспектыву бачання.

Кампазіцыйная цэласнасць "апавядання ў апавяданні", якім адкрываецца зборнік, абумоўліваецца ўнутранай спалучанасцю рознаскіраваных пунктаў гледжання аўтара-апавядальніка на сябе і свет – і з боку жыцця, і з боку мастацкай рэальнасці. Тое, што адклалася ва ўспамінах, не проста згадваецца ў нейкі прыдатны для гэтага момант, але наноў перажываецца, уваходзіць паўнапраўнай складовай часцінай у жыццёвую прастору, якая разгортваецца *тут* і *цяпер*.

Узяць хоць бы такую невялічкую дэталь: аўтар, які сядзіць у бальнічнай альтанцы і збіраецца прыступіць да напісання аповесці, назірае за некалькімі хворымі, што ідуць з р ы д л ё ў к а м і на могілкі капаць дол. І вось пачынаецца аповед. І пачынаецца ён якраз такім чынам, што зноўку запыняецца ўвага на тым жа самым прадмеце –

р ы д л ё ў к а х, на такой жа самай, па сутнасці, сітуацыі: "... Калі мужчыны ўзялі ў рукі рыдлёўкі і сталі засыпаць маму зямлёй..."[1].

Вядома, немагчыма адназначна сцвярджаць, што менавіта дадзеная дэталь асацыятыўна выклікае ўсё тое, што разгортваецца затым у зладжаную паслядоўнасць мастацкага аповяду. І ўсё ж яна ўяўляецца невыпадковай, як увогуле нішто не бывае выпадковым у літаратурным творы, дзе мастацкая цэласнасць абумоўліваецца ўнутранай сувяззю ўсіх яе складнікаў. Паўтор адных і тых жа вобразаў і матываў у празаічных творах Купрэева наогул блізкі па свайму кампазіцыйнаму значэнню да аналагічнага прыёму ў паэзіі. У многіх выпадках гэта прыводзіць да метафарычнага пераасэнсавання рэальнасці, яе канцэптуалізацыі. Утвараецца іншая сістэма бачання, у якой прадметы і з'явы атрымоўваюць шматбаковае, стэрэаскапічнае асвятленне, дзе магчымым становіцца амаль незаўважны пераход ад адной экзістэнцыйнай сітуацыі да іншай. Па меры разгортвання аповяду ад аднаго твора да другога, ён, як нам уяўляецца, усё больш ускладняецца, дыферэнцыруецца, набываючы пры гэтым і асаблівую мастацкую цэласнасць.

Першая з аповесцей найбольш свабодна арганізаваная кампазіцыйна, у ёй вобразы і малюнкі далёкай пары маленства падаюцца як плынь успамінаў, якая абумоўліваецца і фарміруецца перш за ўсё скіраванасцю аўтарскіх думак і адчуванняў. Увогуле ўсе аповесці аб'ядноўвае такая агульная жанравая прыкмета, як *лірызм*, хоць у кожнай з іх ён атрымоўвае своеасаблівае праламленне. У "Дзіцячых гульнях пасля вайны" дыстанцыя паміж аўтарам і героем, мабыць, найкарацейшая. Гэта выяўляецца не толькі ў больш адкрытай *мемуарнасці* аповеду, але і яго форме. Часам, у найбольш узрушлівыя моманты, маўленне апавядальніка набывае рысы, уласцівыя паэтычнай мове, як гэта адбываецца, напрыклад, тады, калі п е р а к а з в а е ц ц а пра тое, як уцекачы-блакаднікі апынуліся раптоўна на лініі фронту. Пра гэта не *расказваецца,* а менавіта *пераказваецца*, як пра перажытае раней, спазнанае на ўласным лёсе, усім жыццём сваім зведанае. Перахоп дыхання ў інтанацыі апавядальніка – як бы водгулле тых даўніх адчаю і парыву: "Мужчыны сказалі, што вось-вось пачнецца бой, нашы будуць браць Рагачоў, а мы апынуліся паміж нашымі і немцамі, і нам трэба бегчы,

---

[1] Купрэеў М. Палеская элегія. Аповесці / М. Купрэеў. – Мінск: Литература и искусство, 2007. – С. 21.

бегчы за Збароўскую гару, за шашу – у лес, у лес, у лес”[1]. Лексічныя паўтары як фігуры паэтычнага сінтаксісу натуральна зліваюцца з размоўнай стыхіяй і, мабыць, немагчыма тут наогул размежаваць тое, што належыць майстэрству мастака, ад таго, што выклікаецца ў яго душы наплывам пачуцця.

Варта звярнуць увагу таксама і на тое, што ў гэтым расказе пра ратаванне пераважаюць дзеяслоўныя формы як выражэнне дынамікі дзеяння, што мова аповеду перадае дынамізм сітуацыі кароткімі, бы сечанымі, аддзеленымі паўзамі, паўторамі-пералікамі. “І тады мы беглі, ішлі, паўзлі, падымаліся, падалі, на руках, пад рукі, абутыя і босыя, але ногі не чулі холаду, ногі нічога не чулі, яны толькі йшлі, і беглі, і пхалі снег...”[2].

5. СУБ'ЕКТ ЛІРЫЧНАГА ДЫСКУРСУ І ФОРМЫ ЯГО ЎВАСАБЛЕННЯ

Ідэя рода-жанравага размежавання суб’ектнага і аб’ектнага захавалася і па-свойму выявілася і ў пазнейшы час, пасля таго як мастацкая літаратура і навука пра яе, адыйшоўшы ад нарматыўнай паэтыкі, значна пашырылі свае ўяўленні пра межы суб’ектыўнага, пра значэнне асабовасці і індывідуальнасці ў творчым працэсе.

Так, напрыклад, Л. Гінзбург у сваёй працы “О лирике”, дзе галоўным прадметам з’яўляецца “праблема ўвасаблення ў лірыцы аўтарскай свядомасці”[3], падкрэслівае, што вобраз лірычнага героя павінен успрымацца як вобраз абагульнены, тыпізаваны.

“Для нас, – піша яна, – ужо непрымальна калісьці распаўсюджанае разуменне лірыкі як непасрэднага выражэння пачуццяў дадзенай адзінкавай асобы” (6). Даследчыца лірыкі, якая заўсёды прытрымліваецца прынцыпу разгляду тэарэтычных пытанняў у іх цеснай спалучанасці і ўзаемаабумоўленасці з гістарычным матэрыялам, настойвае на тым, што самавыражэнне адной асобы ў яе ізаляванасці ад калектыўнай свядомасці ўяўляецца малацікавым, паколькі мастацтва, удакладняе яна, “гэта вопыт аднаго, у якім многія павінны знайсці і зразумець сябе” (7).

[1] Купрэеў М. Палеская элегія. Аповесці / М. Купрэеў. – Мінск: Литература и искусство, 2007. – С. 37.
[2] Купрэеў М. Палеская элегія. Аповесці / М. Купрэеў. – Мінск: Литература и искусство, 2007. – С. 37.
[3] Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 6.

Л. Гінзбург падкрэслівае, што можа існаваць некалькі канцэпцый лірычнага выражэння, якія не павінны выключаць узаемна адна адну. Тэорыя, паводле якой пачуццё непасрэдна “вывяргаецца” з душы аўтара, становячыся лірычным дыскурсам, з’яўляецца толькі адной з многіх. “Побач з канцэпцыяй “непасрэднага выравжэння” здаўна існавалі і зусім іншыя вызначэнні лірыкі. Пры ўсёй іх шматстайнасці, супярэчлівасці, усе яны зыходзілі звычайна з прызнання асаблівага *становішча* суб’екта, аўтарскай асобы ў сістэме лірыкі, – што ніякім чынам не тоесна тэорыям прамых душэўных спавяданняў” (7), – заўважае даследчыца.

Аўтар-лірык, на думку Л. Гінзбург, можа па-рознаму быць уключаным у структуру свайго твора. Пры гэтым формы непасрэднага прамаўлення ўступаюць ва ўзаемадзеянне з больш апасродкаванымі спосабамі арганізацыі лірычнага выказвання. “Лірыка ведае розныя ступені аддаленасці ад маналагічнага тыпу, розныя спосабы прадметнай і апавядальнай зашыфроўкі аўтарскай свядомасці – ад масак лірычнага героя да разнастайных “аб’ектыўных” сюжэтаў, персанажаў, рэчаў, які зашыфроўваюць лірычную асобу менавіта дзеля таго, каб яна скрозь іх прасвечвала” (7).

Такім чынам, Л. Гінзбург не звязвае суб’екта лірычнага дыскурсу выключна з формай выказвання ад першай асобы. Больш таго, яна з асаблівым націскам падкрэслівае абагульняльны характар лірычнай суб’ектыўнасці: “У лірыцы актыўны суб’ект, але суб’ект лірыкі не абавязкова індывідуальны”[1].

Даследчыца звяртае ўвагу на адзін з важнейшых парадоксаў лірычнага выражэння, які, як яна лічыць, заключаецца ў тым, што, нягледзячы на суб’ектыўны характар, лірыка, як ніводны іншы від літаратуры, “скіравана да агульнага, да выяўлення душэўнага жыцця як усеагульнага” (8).

У сваіх працах Л. Гінзбург надае вялікую ўвагу псіхалагічным падставам літаратурнай творчасці, у прыватнасці даследаванню праблемы псіхалагічнай матывацыі характару ў прозе. Таму ў яе ёсць магчымасць параўнання, якім чынам адбываецца выяўленне тыповых рыс характару героя ў празаічным і лірычным дыскурсах. Зыходзячы з падобнага супастаўлення, Л. Гінзбург робіць заключэнне аб тым, лірыка не можа карыстацца тымі сродкамі індывідуальнай псіхалагізацыі вобраза, якімі валодае проза. Беручы ў якасці асноўнага палажэння сваёй канцэпцыі думку аб тым, што “выяўленне душэўных працэсаў у лірыцы ўрыўкавае, а выяўленне чалавека больш

---

[1] Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 7.

або менш сумарнае” (8), даследчыца развівае яе ў такім напрамку: “калі лірыка стварае характар, дык не столькі “прыватны”, адзінкавы, колькі эпахальны, гістарычны; той тыповы вобраз сучасніка, які выпрацоўваюць вялікія рухі культуры” (8).

Спецыфіка суб'ектна-аб'ектных адносін найбольш выразна выяўляецца ў супастаўленні розных тыпаў літаратурнага дыскурсу, паколькі самім гэтым паняццем пакрэсліваецца асаблівая роля камунікатыўнай функцыі мастацтва. Як адзначае даследчык тэарэтычнай паэтыкі В. Цюпа, «у сучасных гуманітарных навуках тэрмінам “дыскурс” называюць ***камунікатыўную*** падзею, г. зн. нязлітнае і нераздзельнае су-быццё суцб'екта, аб'екта і адрасата якогасцыці адзінага (хоць часам і надзвычай складанага па сваёй структуры) выказвання”[1].

У даследаваннях мастацкага дыскурсу ў другой палове XX ст. значную ролю пачынаюць адыгрываць метады семіятычнага і структурнага аналізу. Структуралістамі абвяшчаецца цалкам адрозны ад іншых методык падыход да пытання паходжання літаратурнага тэксту, яго функцыянавання ў агульнай сістэме эстэтычнай камунікацыі. Для вытлумачэння літаратурнага твора, лічаць прадстаўнікі структуралізму і постструктуралізму, недастакова вызначэння ўплываў на яго фармаванне біяграфічных або светапоглядных адзнак аўтара, яго інтэнцый і псіхалогіі. Паняцці *дыскурс, пісьмо, тэкст* выводзяцца за межы суб'ектыўнасці, разглядаюцца як аб'ектывізаваныя формы мовы.

На літаратуразнаўчыя тэорыі аказалі і працягваюць аказваць значны ўплыў лінгвістычныя метады даследавання. Законы, паводле якіх арганізоўваецца структура мовы, пераносяцца на іншыя сферы даследавання гуманітарыстыкі, у тым ліку і на літаратурны матэрыял. Тым самым узрастае метадалагічная роля лінгвістычных даследаванняў. Функцыянаванне мовы становіцца мадэллю для вывучэння аналагічных працэсаў у іншых камунікатыўных сістэмах культуры. Прынцыпы арганізацыі натуральнай мовы суадносяцца з прынцыпамі пабудовы штучных моў, да ліку якіх структуралісты адносяць любы від дзейнасці чалавека. “Менавіта механізм спараджэння тэкстаў, схаваны ў мове, а не самі тэксты, цікавіць структуралістаў”[2], – як адзначаецца ў адной з сучасных прац.

Для постмадэрнісцкай філасофіі характэрна імкненне зняць жорсткую супрацьпастаўленасць бінарных апазіцый, прадставіць

---

[1] Теория литературы: В 2 т. Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 80.
[2] Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: «Лань», 1998. С. 162.

быццё ў яго плыннасці і пазбаўленасці статычнай ураўнаважанасці. Як адзначаюць даследчыкі, постмадэрнісцкія тэорыі накіраваны на апаніраванне традыцыйнаму для заходняй культуры рацыяналістычнаму светабачанню, якое выяўляецца ў кантрасным пазіцыяніраванні. "Цэнтральным аспектам постмадэрнісцкай крытыкі бінарызму з'яўляецца адмова філасофіі постмадэрнізму ад артыкуляцыі сваёй прабліматыкі ў кантэксце суб'ект-аб'ектнага супрацьстаяння"[1].

У постмадэрністычным дыскурсе мова як дынамічная семіятычная сістэма прэваліруе як над суб'ектам, так і над аб'ектам, зводзячы іх ранейшую супрацьпастаўленасць на нішто. "Прастора тэксту задаецца постмадэрнізмам як тая прастора, дзе суб'ект і аб'ект адпачаткова раствораны адзін у адным: чалавек як носьбіт культурных моў (семіятычных кодаў) знаходзіцца ў моўным (тэкстуальным) асяроддзі" (335).

Пры гэтым нават прыхільнікі канцэпцыі найбольшага аддалення тэксту ад яго стваральніка, не могуць усё ж не ўлічваць пэўнай структураарганізавальнай і функцыянальнай ролі суб'екта дыскурсу. У сваёй працы "Што такое аўтар?" М. Фуко адзначае, што "аўтарскае імя абазначае паяўленне пэўнага адзінства ў дыскурсе і ўказвае на статус гэтага дыскурсу ўнутры грамадства і культуры"[2].

На познім этапе развіцця постмадэрнізму (які атрымаў назву after-postmodernism) у нейкай ступені пераасэнсоўваюцца погляды на ролю суб'ектыўнасці ў творчым працэсе. Як пэўная супрацьвага канцэпцыі дэсуб'ектывізацыі літаратурнага дыскурсу, якая выражаецца ў бартаўскай формуле *«смерць аўтара»*, у гэты час узнікае іншае паняцце – *«ўваскрашэнне суб'екта»*[3].

Падвергнутая татальнай крытыцы, суб'ектна-аб'ектная дыхатамічнасць зноў паўстае ў пераасэнсаваным выглядзе як праблема ў парадыгме позняга постмадэрнізму. Пазбаўленая статычнасці, яна ўспрымаецца ў ракурсе пастаяннай зменлівасці і станаўлення, а гэта значыць, становіцца зноў, на новым узроўні, актуальнай. Даследчыкі сучаснай філасофіі адзначаюць: "Наконт сённяшняга становішча спраў можна сцвярджаць, што калі ў рамках постмадэрнісцкай класікі суб'ект-аб'ектныя адносіны раствараюцца ў працэсуальнасці семіятычнай гульні, дык у рамках такога феномену,

---

[1] Современная западная философия. / Под общ. ред. Т.Г. Румянцевой. Мн., 2000. С. 332 – 333.

[2] Фуко М. Что такое автор? // Лабиринт. 1991. № 3. С. 32 – 33. Цыт па: Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: «Лань», 1998. С. 218.

[3] Современная западная философия / Под общ. ред Т. Г. Румянцевой. Мн., 2000. С. 336 – 339.

як after-postmodernism, мае месца тэндэнцыя да канстытуіравання прабленых поляў філасофствавання ў кантэксце асэнсавання адносін, артыкуліруемых як суб’ект-аб’ектныя. Фактычна ў кантэксце сучаснай версіі постмадэрнізму традыцыйная суб’ект-аб’ектная апазіцыя разбураецца дарэшты – аж да разбурэння паняццяў суб’екта і аб’екта ў класічным іх разуменні – і на яе месца высоўваецца працэсуальнасць спантанных суб’ект-аб’ектных адносін”[1].

У дачыненні да літаратурнага дыскурсу (у найбольшай ступені гэта датычыцца якраз лірычнага дыскурсу) важным з’яўляецца размежаванне паняццяў *суб’ектыўнасць* і *суб’ектнасць*.

Суб’ектыўнасць гэта агульнародавая (*над*родавая, *над*жанравая) ўласцівасць літаратурнага дыскурсу, якая заключаецца ў выяўленні асабовасці, індывідуальных аўтарскіх прыкмет і інтэнцый.

Суб’ектнасць у большай ступені выражае характар структурных узаемаадносін у творы, зыходзячы з узаемадзеяння суб’екта творчасці з іншымі кампанентамі і ўзроўнямі дыскурсу.

Важна адзначыць, што апрача суб’ектна-аб’ектных адносін, пры даследаванні асаблівасцей структурнага ўвасаблення аўтарскага пункту погляду маюць істотнае значэнне таксама і суб’ектна-суб’ектныя адносіны, г.зн. адносіны, якія ўзнікаюць паміж рознымі формамі суб’ектнага ўвасаблення лірычнага выказвання ў творы. У лірычным дыскурсе яны выражаюцца як у вобразах персанажаў, якім “перадаюцца” пэўныя функцыі асабовага выражэння, так і праз розныя спосабы выяўлення аўтарскай суб’ектыўнасці, якая можа быць закадзіравана не толькі ў граматычнай форме “я”, але можа раскрывацца ў пэўнай ступені і праз калектыўнае “мы”. Больш таго, суб’ектыўнасць можа рэалізоўвацца ў лірычным творы і ў безасабова-аб’ектывізаванай форме.

Для таго, каб прааналізаваць дастаткова вычарпальна праблему выражэння суб’ектыўнасці лірычнага дыскурсу, патрэбна разгледзець у сістэматызаваным выглядзе ўсе выпадкі прыватных праяўленняў пазіцыяніравання суб’екта лірычнага выражэння ў адносінах да магчымых спосабаў увасаблення пунктаў погляду. Відавочна, што ў лірычным творы, у якім свет суб’екта-крэатара прадстае не ў герметызаваным выглядзе, не ў сваёй поўнай адасобленасці ад праяў знешняга ў адносінах да яго свету, мае месца разгалінаваная сістэма суадносін паміж рознымі пуктамі погляду,

[1] Современная западная философия. / Под общ. Ред. Т.Г. Румянцевой. - Минск., 2000. С. 336.

рознымі формамі ўвасаблення і рэпрэзэнтацыі суб'екта лірычнага дыскурсу.

Уяўляе пэўную цікавасць у гэтым сэнсе, напрыклад, такая форма выяўлення міжсуб'ектных адносін у лірычным творы як цытацыя выказвання персанажа/адрасата, якое не супадае з самаідэнтыфікацыяй крэатыўнага суб'екта, але з якім ён выражае салідарызаванасць. У беларускай лірыцы існуюць самыя разнастайныя формы такой цытацыі, пачынаючы з фальклорнай. У кожнага з паэтаў могуць быць свае, у найбольшай ступені ўласцівыя яму, спосабы і прыёмы цытатнага пісьма. Я. Янішчыц, напрыклад, часцей за ўсё выкарыстоўвае форму ліставання, уключаючы ў структуру верша/паэмы фрагменты з лістоў ад духоўна блізкіх аўтару людзей. У першую чаргу такім адрасатам прадстае маці паэтэсы (якую ў лірычным дыскурсе можна разглядаць хутчэй як карэспандэнта, чым як толькі адрасата, паколькі сувязь паміж суб'ектам-крэатарам і суб'ектам-персанажам у дадзеным выпадку ўзаемная, двухбаковая).

Тэкст, які атрыбуціруецца як прыналежны персанажу, па сутнасці, успрымаецца як тэкст *агульны*, паколькі выкладаецца і інтэрпрэтуецца аўтарам. Пры гэтым ён падвяргаецца эстэтызацыі, уключэнню у агульную паэтычную сістэму: "І вось лісток душэўнае трывогі, / І вось радкі азяблага пяра"[1]. У кантэксце такой характарыстыкі як значымыя вылучаюцца прыкметы, што адносяцца да сферы творчасці: *радкі, пяро.* У той жа час метафара *"лісток душэўнай трывогі"*, спалучаючы ў сабе ментальнае і фізічнае, выводзіць вобразнасць ад матываў крэатыўных да экзістэнцыйных.

У вершы У. Караткевіча "Багдановічу" тэкст, прыпісваемы аўтарам паэту-класіку, у большай ступені ўяўляецца змадэляваным паводле агульных эстэтычных установак персанажа твора, хоць у цэлым ён усё-такі з'яўляецца, па сутнасці, не чым іншым, як выражэннем патрыятычнай і духоўна-маральнай пазіцыі аўтара верша.

Багдановіч у вершы У. Караткевіча паўстае ў рамантызаваным вобліку народнага героя, абаронцы важнейшых духоўных каштоўнасцей, святынь. Створаны аўтарам вобраз з'яўляецца ў значнай ступені ўмоўным, нятоесным рэальнаму вобліку хворага паэта. Багдановіч прамаўляе ў вершы з пафасам трыбуна, заклікаючы берагчы асноватворныя пачаткі.

"Унукі Скарыны,

---

[1] Янішчыц Я. Пара любові і жалю. Кніга лірыкі. Мн., 1983. С. 48.

Дзе ваш гонар, моц і краса?
Ёсць і ў вас, як у іншых, святыня.
Не давайце святыні псам!
Не давайце з яе глуміцца,
Бо праспіць яна ясну зару,
Бо святы ізумруд заімгліцца
У пярсцёнку тваім, Беларусь"[1].

У дадзеным выпадку звяртае на сябе ўвагу вольнае спалучэнне вобразаў багдановічаўскай паэзіі, якое абумоўліваецца тымі задачамі, што ставіць перад сабой У. Караткевіч. Асноўная пафасная танальнасць трымаецца на рэмінісцэнцыі аднаго з праграмных вершаў М. Багдановіча грамадзянскай накіраванасці, які наогул можа разглядацца як своеасаблівы творчы і жыццёвы запавет паэта – "Беларусь, твой народ дачакаецца..." (1915). Менавіта ў гэтым вершы, створаным у адзін з самых цяжкіх гістарычных перыядаў не толькі для Беларусі, сімволіка зары мае пазітыўныя канатацыйныя значэнні. Увогуле ж для М. Багдановіча больш характэрны "начная" сімволіка, вобразнае ўвасабленне прыцемкаў, паўтаноў, ценяў. І таму, магчыма, дзеля ўраўнаважвання, У. Караткевіч у рытарычныя фігуры свайго персанажа ўплятае рэмінісцэнцыю іншага характару – з верша "Безнадзейнасць".

Гэта верш М. Багдановіча, у якім выведзены незвычайны воблік Францішка Скарыны. Вялікі беларускі асветнік паказаны ў ролі лекара. Земскі пісар, які прымае адвар, прыгатаваны доктарам вызваленых навук і медыкам, раптоўна прадчувае сваю невылечнасць, зірнуўшы на ізумруд, які ў яго "пярсцёнку залатым на пальцы штось імгліцца"[2]. Р. Бярозкін у сваіх каментарыях да гэтага, аднаго з самых сюжэтна загадкавых твораў беларускай паэзіі звязвае няўдачу ў лекаванні з ненадзейнасцю пакладання на астралагічныя веды. У той жа час ён лічыць зварот М. Багдановіча да вобраза вялікага асветніка невыпадковым. На яго думку, гэта постаці аднаго ўзроўню, значэнне якіх у нацыянальнай культуры з'яўляецца роўнавялікім. "Аддаленыя адзін ад аднаго вякамі, Скарына і Багдановіч збліжаюцца якасцю, якую мы даволі ўмоўна назавём псіхалогіяй першага кроку, адчуваннем далечыні ў мінулым і прышлым"[3].

У абмалёўцы У. Караткевічам вобраза Багдановіча, спалучанасці ўласнага аўтарскага тэксту з маналогам паэта-персанажа,

[1] Караткевіч У. Мая Іліяда. Вершы. Мн., 1969. С. 168.
[2] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн., 1991. С. 91.
[3] Бярозкін Р. Постаці. Артыкулы пра паэтаў. Мн., 1971. С. 86.

выяўляюцца адзнакі біблейскай сімволікі. Ізумруд, які ў вершы самога М. Багдановіча не суправаджаўся эпітэтамі, у творы У. Караткевіча спалучаецца з метафарычна асэнсаваным эпітэтам *святы*. Такія вобразы, як *вечны глагол, светлая заветная гара* таксама ўпісваюцца ў сістэму ўзвышанай біблейскай лексікі. Разам з тым, у вершы У. Караткевіча прысутнічае ў мадіфікаваным выглядзе шэраг вобразаў, характэрных для паэтыкі Багдановіча. Ужо на самым пачатку твора ўзнікае пераклічка з адным з самых канцэптуальных вобразаў паэта – сімвалічным прыпадабненнем духаўздымнага значэння народнай жыццёвай энергетыкі да жыццядайнай прыроднай сілы зерня (“Санет [“Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі…”]).

Сцюжны час, бязмежна-суровы.
Спіць народ, нібы зерне ў раллі[1].

Гэтае двухрадкоўе, графічна аддзеленае ад асноўнай часткі твора, выконвае ролю своеасаблівай экспазіцыі. Ім задаецца патрэбная танальнасць усяго далейшага кампазіцыйнага-змястоўнага развіцця верша. Тэма *раллі* карэспандыруецца з тэмай *зямлі* з асноўнай часткі, якая, у сваю чаргу, звязваецца з вобразам паэта, яго эмацыянальна-эстэтычнай характарыстыкай: “Вечна светлы і вечна дужы, / Вечна юны, як наша зямля”[2]. Параўнанне *дужы …зямля* выклікае асацыяцыю са стрыжнявым вобразам верша М. Багдановіча “Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя…”, які непасрэдна суадносіцца з жыццёвай сітуацыяй яго аўтара.

Такім чынам, у пачатковых радках верша У. Караткевіча ўжо закладзены канатыцыйныя значэнні, якія выходзяць за межы семантычнага поля тэксту, з’яўляючыся семіятычнымі кодавымі абазначэннямі таго, што непасрэдна ў творы не выяўляецца: мадэлі паэтычнага аналагавага мыслення М. Багдановіча. Першы ж радок караткевічаўскага верша, апрача таго, адсылае да яго ўласных прынцыпаў рамантычнага выражэння.

Такім чынам, у вершы У. Караткевіча “Багдановічу” шматлікія алюзіі і рэмінісцэнцыі ўтвараюць сістэму вобразных кодаў, з дапамогай якіх дасягаецца канцэптуальнае адзінства твора, спалучэнне двух галасоў, двух пунктаў гледжання.

Паэтычная творчасць У. Караткевіча можа быць прыкладам шматстайнасці падыходаў да лірычнага ўвасаблення/ пераўвасаблення аўтарскага пункту гледжання, аўтарскай асабовасці ў вобраз/

---

[1] Караткевіч У. Мая Іліяда. Вершы. Мн., 1969. С. 168.
[2] Караткевіч У. Мая Іліяда. Вершы. Мн., 1969. С. 168.

паэтычны лад мыслення персанажа, носьбіта іншага пункту гледжання. У яго паэзіі можна вылучыць асобную разнавіднасць верша, якая ў маналагічнай форме прадстаўляе сінтэтычнае ўвасабленне, па сутнасці, двух вобразаў – аўтара і персанажа.

Гістарычныя і міфалагічныя, біблейскія персанажы звычайна выказваюцца ў вершах, баладах У. Караткевіча ад першай асобы. Пры тым іх страсны маналог у многім мае прыкметы аўтарскага голасу, з яго інтанацыяй і рытарычнымі фігурамі. Аднак, разам з тым, нельга сцвярджаць, што героі У. Караткевіча пазбаўлены сваёй асабовай індывідуальнасці або выключаны са свайго гістарычнага часу і канкрэтнай становішча. Умоўныя рысы іх маналогаў абумоўлены перш за ўсё агульнай рамантызаванай устаноўкай, неабходнасцю ўзняцця па-над рэальнасцю.

У вершы-маналогу "Самсон" *першаасабовасць* як вызначальная рыса паэтычнага дыскурсу акцэнтуецца з асаблівай выразнасцю. Займеннік "я" паўтараецца ў творы неаднаразова, спалучаючыся з самахарактарыстыкай героя: "Я простым быў. / Я ўсё жыццё хацеў / Алівы ўзрошчваць, абвадняць пустэчы..."; "І я узняў свой сцяг. І легіёны / Пайшлі за мной. У гневе ярай бітвы / Я перамог амаль..."[1]; "Я буду жыць. Я знішчу вашы вежы, / І род твой на зямлі забудуць людзі" (46); "Няхай загіну, але разам з вамі, / Таму, што я сляпы, таму, што цёмны, / Прададзены багамі і табой" (47).

У эмацыянальнай форме маналогу-споведзі-прамовы героем як бы нанова пражываюцца самыя патэтычныя і вяршынныя моманты яго жыцця, у ім разгортваюцца і аб'ядноўваюцца два сюжэты: сюжэт пераживання (унутраны сюжэт) і сюжэт, які выяўляе ход знешніх у адносінах да ўнутранага "я" падзей.

Эмацыянальна-сугестыўнае ўздзеянне такой формы лірычнага выражэння абумоўлена якраз не ў апошнюю чаргу карыстаннем аўтарам у кампазіцыйных мэтах граматычнымі катэгорыямі. На сугестыўную ролю паэтычнай граматыкі ўказвае ў сваёй працы "Праблемы паэтыкі граматычных катэгорый" Я.І. Гін. У прыватнасці ён зазначае: "Тэрмін "сугестыўнасць" даследчыкі паэзіі звычайна прымяняюць да слова і вобраза. Але сфера ўяўляемага ў паэтычнай мове значна шырэйшая. Як бачна на разнастайным матэрыяле, у паэзіі ёсць і сугестыўнасць граматычная"[2].

---

[1] Караткевіч У. Мая Іліяда. Вершы. Мн., 1969. С. 45.

[2] Гин Я.И. Проблемы поэтики грамматических категорий. Избранные работы. СПб., 1996. С. 223.

Паэзія У. Караткевіча дае прыклад вобразнай трансфармацыі граматычных катэгорый у вершы, іх узаемапераходу, пры якім ствараецца магчымасць больш аб'ёмнага ўспрымання героя. Так, у вершы "Скарына пакідае радзіму" герой паўстае напачатку выяўленым праз цалкам аб'ектывізаваны аповяд з пункту погляду аўтара ("У доктарскай шапцы дзіўнай – / Адзінай на гэтай зямлі – / Коннік мокне пад ліўнем, / Што зноў як з сіта паліў"[1]). Пазней жа, па меры разгортвання тэксту, аб'ектывізаванасць паступова затушоўваецца, даходзячы да такой ступені, што ў далейшым чытач пачынае разумець, што мае справу з унутраным маналогам паказваемага да гэтага часу з боку персанажа. У заключнай частцы твора роздум героя набывае ўсё больш індывідуалізаваныя рысы і, як вынік, выходзіць на першы план форма выражэння ад першай асобы.

Для У. Караткевіча характэрна і такая форма ўвасаблення суб'ектна-суб'ектных (аўтарска-персанажных) адносін, у якой рэалізуецца асаблівая разнавіднасць метафарычнасці. Метафарычны вобраз у дадзеным выпадку спалучае характарыстыкі двух суб'ектаў дыскурсу – аўтара/лірычнага героя і адрасата. Утвараецца свайго роду сімбіёзная спалучанасць, у якой існаванне паасобку яе розных бакоў немагчымае.

Найбольш выразна дадзеная тэндэнцыя праяўляецца ў інтымнай лірыцы У. Караткевіча. Так, у вершы "Ты і я" праз скразную антытэзу выяўляецца ідэя нераз'яднанасці каханых. Дарэчы, назва гэтага твора У. Караткевіча выклікае пэўную асацыяцыю з назвай славутай паэмы Янкі Купалы "Яна і я". Хутчэй за ўсё ў дадзеным выпадку мае месца свядома выкарыстаная алюзія, мэта якой заключаецца ў абыгрыванні граматычных форм.

У вершы ўвасабляюцца два антанімічныя вобразы: лірычны герой – моцны, дужы, неўтаймоўны, апантаны; і тая, да каго ён адрасуецца – кволая, пяшчотная, ціхмяная. Іх адрознасць толькі падкрэслівае ў дадзеным выпадку іх патрэбу аднаго ў адным. Антытэза, такім чынам, выяўляючы палярнасць, рознаполюснасць і канстрастнасць свету, сцвярджае таксама і яго адзінства.

Ты і я: пралеска ў снах бурану,
Дрэўца вішні ў ярасным агні,
Кропля на спіне Левіяфана,
Радуга на крылах навальніц.

Пад дзевятым валам ветразь ніцы,

---

[1] Караткевіч У. Мая Іліяда. Вершы. Мн., 1969. С. 49.

Верас, што агнём абняў пярун,
Павуцінка ў пекле навальніцы, –
Адкажы на вуха ўладару,

Як мне здужаць ураган і вецер,
Вечны мой, зацяты, страшны бой?
Як мне, моцнаму, пражыць на свеце
Без цябе, танюткай і слабой?[1]

Калі параўноўваць гэты верш У. Караткевіча з паэмай Я. Купалы, то адразу кідаецца ў вочы асноўнае адрозненне гэтых двух твораў. Яно ў тыпе светаадчування, характэрным для кожнага з названых твораў. У дадзеным выпадку можна гаварыць якраз пра апаланічны і дыянісійскі пачаткі, якія выяўляюцца адпаведна ў купалаўскай паэме і вершы Караткевіча.

Вядома, мае пэўнае значэнне і рода-жанравая спецыфіка гэтых твораў, якой абумоўліваюцца адпаведныя адрозненні ў арганізацыі суб’ектна-суб’ектных і суб’ектна-аб’ектных адносін. Калі ў ліра-эпічнай паэме Я. Купалы праз погляд на “яе” выяўляецца аб’ектывізаванае стаўленне да рэчаіснасці, да ўзаемаадносін маладой сямейнай пары, іх побыту і іх светапогляду, то ў лірычным вершы У. Караткевіча адрасат нібыта цалкам раствараецца ў магутным уздыме пачуццёвасці, “эпічны” фон прысутнічае толькі ў якасці зыходнага матэрыялу для вобразнай пабудовы.

Падобная вобразная структураванасць характэрна і для верша У. Караткевіча “Надзея лістападу”. Тут таксама пераплятаюцца ў метафарычнай спалучанасці адзнакі двух узаемапрыцягальных і несупадаючых светаў. “Ты – заранкі апошняя паласа, / Ты – рабіна ў асенніх палях, / Вецер надзеі ў маіх валасах, / Росы слёз на маіх нагах”[2].

У гэтым вершы У. Караткевіча таксама звяртае на сябе ўвагу акцэнтацыя асабовасці з дапамагой займенніка “я”. Для творчасці У. Караткевіча наогул у вялікай ступені характэрна выкарыстанне паўтораў з наданнем ім сэнсатворных і вобразатворных функцый. У дадзеным выпадку анафарычныя абазначэнні суб’ектнасці выбудоўваюцца ў выглядзе антытэзы:

Ты – заранкі апошняя паласа, *Ты* – рабіна ў асенніх палях…	*Я* іду, каб навекі абняць твой стан *Я* іду, як шчасце і жах…

[1] Караткевіч У. Мая Іліяда. Вершы. Мн., 1969. С. 87.
[2] Караткевіч У. Мая Іліяда. Вершы. Мн., 1969. С. 163.

Формула “я іду” паўтараецца ў вершы яшчэ некалькі разоў, вызначаючы актыўнасць пазіцыі суб’екта/лірычнага героя ў адносінах да адрасата, пазіцыя якога ў большай ступені статычная. Аддаленасць мэты, да якой імкнецца герой, падкрэсліваецца трохразовым паўторам таксама ў анафарычнай пазіцыі слова “магчыма”.

Метамарфозы, што адбываюцца з героем і якія вызначаюць рухомасць сюжэта верша, выражаюцца праз трансфармацыю вобраза: *вецер надзеі – асенні буран*. Гэта вяртае нас да матываў папярэдняга караткевічаўскага верша – “Ты і я”. Там таксама адным з ключавых вобразаў з’яўляецца вобраз *бурану* ў кантэксце блізкіх да яго па сваёй семантыцы слоў: *навальніца, пярун, ураган і вецер*. Гэтае ж семантычнае поле пашыраецца за кошт увядзення такіх тэм, як *ярасны агонь, страшны бой*, што перадаюць напружанасць і драматызм лірычнага пачуцця. Формула “я іду” ў кантэксце паэзіі У. Караткевіча ўспрымаецца як выражэнне міжсуб’ектных адносін з дамінаваннем індывідуальнай тэмы.

У паэзіі Я. Купалы тэма руху, што перадаецца дзеясловам *ісці*, выражае ў большай ступені скіраванасць да пасціжэння ідывідуумам свету ў яго аб’ектывізаванай яўленасці. Герой купалаўскай паэмы, які надзелены функцыяй выражэння суб’ектнасці ад імя першай асобы, і “яна” сустракаюцца “на крыжавых пуцінах” і затым накіроўваюцца разам наперад, пры гэтым напрамак іх руху ў рамантычнай парадыгме паэзіі Купалы дакладна не вызначаецца. Гэта *рух наогул*, у свет, дзеля авалодання гэтым светам, спазнання таямніц быцця. Экзістэнцыйная інтэнцыя, што выражаецца праз метафару руху, мае універсальна-анталагічны характар. “Ісці у свет праз горы, долы, рэкі, / Ісці супольна праз усё жыццё”[1] – у такім агульным выглядзе малюецца перад героямі паэмы перспектыва іх будучага жыцця.

У вершах У. Караткевіча, у якіх увасабляецца метафара руху, на першым плане дынаміка пачуцця, яго абвостранае ўспрыманне. Пачуццё прадстае найбольшай каштоўнасцю, паколькі яно можа збліжаць нават надзвычай аддаленыя адзін ад аднаго духоўныя светы, індывідуальныя свядомасці, якія раз’яднаныя ў часе, належаць да розных гістарычных эпох. Формула “я іду” ўяўляецца аўтару настолькі значнай для ўвасаблення дадзенай канцэпцыі, што ён падобным чынам называе адзін са сваіх твораў.

У вершы “Я іду” сюжэт лірычнага пачуцця разгортваецца ад зыходнага пункту, які пазначаны ў эпіграфе. На муры ў Пампеях

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 6. Мн., 1999. С. 106.

захаваўся надпіс з любоўным прызнаннем. Менавіта гэты тэкст дае аўтару/лірычнаму герою падставу для глыбокага роздуму над плыннасцю жыцця, істотнасцю ў ім не столькі яго матэрыяльных адзнак, як перш за ўсё душэўных праяў. Агульная трагедыя, якая напаткала Пампеі, не засланяе асабістай трагедыі асобнага чалавека, жаданні і памкненні якога маюць у сабе штосьці адвечнае, анталагічнае.

Верш падзяляецца графічна на тры часткі. У першай увага акцэнтуецца менавіта на самім надпісе, на яго эмацыянальным успрыманні. Другая – асноўная – уяўляе сабой спалучэнне экпрэсіўнага выяўлення эпічнай карціны пагібелі Пампей з асабістым душэўным судакрананнем аўтара/лірычнага героя з гэтай трагедыяй, якая ўспрымаецца ім як своеасаблівы Апакаліпсіс. І ў трэцяй, заключнай частцы, адбываецца вяртанне героя ў сучаснасць, у ёй роздум героя дасягае вышыні абагульнення, якое выражаецца не ў лагічных высновах, а ў выказванні цвёрдай жыццёвай і маральнай пазіцыі, перакананнасці ў перавазе моцы духу над нетрываласцю матэрыі. Згадванне пра *судны час*, таксама як і вобраз дэмана, развівае ў гэтым вершы У. Караткевіча тэму Апакаліпсісу, якая надае выяўленаму ў творы аднакі агульначалавечага. На гэту тэму праецыруецца не толькі трагічнасць чалавечага жыцця ў яго жорсткай абмежаванасці пэўнымі рамкамі, але і трагічнасць адчужанасці чалавека ў свеце. Трагедыя людской экзістэнцыі ўспрымаецца аўтарам/лірычным героем як не маючая часавых межаў. Таму той агонь, які палае над Памнеямі, у зрокавай візіі героя становіцца як бы панадчасавай з'явай.

Характэрным і значымым момантам у структурнай арганізацыі твора з'яўляецца пераход ад другой да трэцяй часткі. Аўтарскі дыскурс раптоўна рассякаецца, перапыняецца.

Вось агонь гуляе святынямі,
Гіне ў выбухах гор града…
…………
Калі нешта і зараз загіне,
То адной любові шкада[1].

Карціна мінулага, якое суперажываецца героем, яшчэ настолькі яскрава ўяўляецца яму, што ён сам нібыта знаходзіцца менавіта там, прысутнічае пры вывяржэнні Везувія, з'яўляецца сведкам вынішчэння ўсяго жывога ў горадзе. Выразна сведчыць пра гэта займеннік *вось*, які ў дадзеным кантэксце нясе ў сабе побач з

[1] Караткевіч У. Збор твораў: У 8 т. Т. 1. Мн., 1987. С. 262.

прасторавым таксама і часавае значэнне. Яму адпавядае ў той частцы тэксту, у якой змяняецца форма выказвання, прыслоўе *зараз*, якое ўжо непасрэдна звязана з вызначэннем часу.

Пераходзіць з папярэдняй часткі, пэўным чынам трансфармуючыся, і матыў вогненнага выпрабавання. Пры выяўленні катастрофы дамінуе тэма *пякельнага, дэманічнага полымя*. Вызначальнымі ў агульнай карціне з'яўляюцца такія вобразы: *"дэман чорны, чырвоны, агністы", "злівы з попелу, гразі, серы"*. Разам з тым, даволі выразна ў гэтай частцы верша прасочваецца антытэза *агонь – холад*, якая прыводзіць да змяшчэння асноўнай тэмы з рэальнага плану выяўлення ў бок метафарычнага пераасэнсавання. З гэтага пункту гледжання асаблівае значэнне атрымоўвае вобраз *"халодная кроў"*, які сімвалізуе сабой усё тое, што тым або іншым чынам супрацьстаіць магчымасці ажыццяўлення чалавекам яго спадзяванняў на шчасце ўзаемапаразумення.

У заключнай частцы верша, якая адначасова і аддзяляецца ад асноўнай і спалучаецца з ёю, *спапялёнасць* канчаткова інтэрпрэтуецца як з'ява духоўна-ментальнага характару. "Спапалёны такімі ж мукамі / І патоплены ў той жа крыві, / Да цябе я працягваю рукі, / Твой двайнік па смерці й любві"[1] – з такімі словамі звяртаецца лірычны герой да той, што засталася навекі ў адбітых на муры словах, звяртаецца да яе, як да жывой, да сваёй сучасніцы. Тут узнікае, як лагічны вынік развіцця асноўнай тэмы верша, матыў *двайніцтва*, пошуку выйсця з герметычнай замкнёнасці індывідуальнага існавання да ўсеагульнага паразумення, і галоўнае – *суперажывання*. У супастаўленні смерці і любві бачыцца развіццё У. Караткевічам тэмы М. Багдановіча, пры гэтым разам са змяненнем аднаго з членаў апазіцыі адбываецца перасэнсаванне семантычнага поля вобраза: замяняючы *каханне* на *любоў*, аўтар робіць тым самым большы акцэнт на яго анталагічным змесце. Разам з тым, мяркуем, мае значэнне і перамена парадку размяшчэння членаў апазіцыі.

У М. Багдановіча каханне завяршаецца смерцю, і тым самым падкрэсліваецца набліжанасць да абставін асобнага чалавечага лёсу. У цэнтры ўвагі – прыватны выпадак, які ў тыпізаваным выглядзе суадносіцца з быццёвымі заканамернасцямі. У. Караткевіч завяршае апазіцыю па-іншаму, у дадзеным выпадку адбываецца як бы рух у адваротным кірунку, у бок зняцця трагічнай наканаванасці, яе пераадолення за кошт асабістага ўдзелу *(участия)* аўтара.

---

[1] Караткевіч У. Збор твораў: У 8 т. Т. 1. Мн., 1987. С. 262.

Тэма *смерці й любві* ў вершы У. Караткевіча вырашаецца, такім чынам, праз большую суб'ектывізацыю лірычнага дыскурсу, што выражаецца ў большай ступені ўключанасці ў сістэму суб'ектна-суб'ектных адносін аўтарскага пачатку. У паэзіі М. Багдановіч дадзеная тэма вырашаецца праз больш аб'ектывізаваны погляд. Адрозненне ва ўвасабленні суб'ектна-аб'ектных адносін у творах двух паэтаў можна ў значнай ступені вытлумачыць зыходзячы з характару мастацкіх сістэм, да якіх адносіцца іх творчасць: класічнай/ неакласічнай і неарамантычнай.

У творчасці і ў мастацкім светапоглядзе і М. Багдановіча, і У. Караткевіча вельмі значнае месца займае гістарычная тэма, пры гэтым яна выяўляецца найперш сваёй культуралагічнай састаўляючай. Несумненным уяўляецца той факт, што ў паэта другой паловы XX ст. лірычнае перажыванне гістарычных калізій з'яўляецца ў большай ступені суб'ектыўным, асабова набліжаным. Сведчаннем таму з'яўляецца назва адной з самых канцэптуальных і значных для раскрыцця паэтычнай індывідуальнасці аўтара кніг – «Мая Іліяда».

Дарэчы, магчымым уяўляецца выказаць меркаванне пра арыентацыю аўтара пры вырашэнні структурнай арганізацыі сваёй кнігі на «Вянок» М. Багдановіча як на пэўны ўзор. Для абодвух кніг характэрна тыпалагічнае падабенства ў прынцыпах вылучэння раздзелаў, іх тэматычнай суадноснасці, напрыклад: *«Старая спадчына» – «Старыя сувоі».*

Збліжае тыпалагічна мастацкія сістэмы М. Багдановіча і У. Караткевіча і тое, што абодва паэты схільныя да выкарыстання метафары як сродка якраз *лірычнага выражэння.* Вобразнасць і лірычнасць у дадзеным выпадку не разводзяцца па розныя бакі, а актыўна ўзаемадзейнічаюць.

Займеннік першай асобы ў творах М. Багдановіча, нягледзячы на яго заяву, што ён прыхільнік выключна вобразнага ладу пісьма, “паэт-маляр”, для якога першаступеннай эстэтычнай вартасцю з’яўляецца выява, займае ўсё-такі немалаважнае месца. У многіх выпадках першаасабовасць вызначае дамінантны пункт погляду ў вершы, прадстае паказальнікам прымянення ў адносінах да рэчаіснасці шкалы гуманістычных каштоўнасцей.

Некаторыя вершы М. Багдановіча, у прыватнасці з нізкі “Места”, (“Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць!..”; “На глухіх вулках – ноч глухая...” і інш.), у якіх, на першы погляд, прэваліруе аб’ектывізаваны погляд на навакольную рэчаіснасць, на самой справе сюжэтна і кампазіцыйна адцэнтраваны якраз у адносінах да лірычнага “я”.

Тэма асабовага перажывання урбаністычнага пейзажу з эзістэнцыйных і эстэтычных пазіцый заяўляецца ўжо ва “Уступе” да дадзенай нізкі вершаў. Наступны верш (“Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць!..”) пачынаецца з выявы гарадской сумятні, у якой, здаецца, няма месца чалавечай індывідуальнасці. Асабовасць не можа праявіцца ніякім чынам там, дзе ўсё падаўляе калектыўнае бытаванне – “вір людскі”, які “заліў паясы тратуараў”[1]. Дзеяслоў *заліў*, які выражае хоць і калектыўную, але ўсё ж такі аднесеную да адушаўлёнага роду праяву дзейнасці, знаходзіцца ў першай страфе верша ў абрамленні шэрагу дзеясловаў, што перадаюць прыкметы безасабовага: *зіяюць, грымяць, блішчаць, зізацяць, мчацца, звіняць.*

Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць!
Вір людскі скрозь заліў паясы тратуараў,
Блішчаць вокны, ліхтарні ўгары зіхацяць,
Коні мчацца, трамваі трывожна звіняць…
І гарадзь агарьком вочы змучаных твараў! (96)

У апошнім вершарадзе зноў вяртаецца выражаная праз дзеяслоў тэма калектыўна-асабовага, у вобразе, на гэты раз больш узбуйненым, у якім праглядаюць прыкметы індывідуальнасці. Гэты вершарад, думаецца, недарэмна аддзелены ад папярэдніх шматкроп’ем, а, разам з тым, злучаны злучнікам “і”.

Наступная страфа пачынаецца з дзеяслоўнай формы, па сутнасці, у аднолькавай меры суадноснай як з першай, так і з другой асобай: «А завернеш ў завулак – ён цесны, крывы…» (96). Звязана яна таксама і з суадноснасцю і ўзаемапераходам прастора-часавых вобразных увасабленняў. Завярнуць у глухі завулак як бы адэкватна пераняcенню ў іншы час.

У другой і трэцяй строфах верша, у процівагу першай, у якой выяўляецца сучасная лірычнаму герою рэальнасць урбанізаванага асяроддзя, у цэнтры ўспрымання знаходзіцца мінулае. Рэаліі, якія трапляюць у поле зроку мяркуемага суб'екта, у большай ступені, чым у першай страфе, валодаюць уласцівасцю індывідуалізаванага ўспрымання. Ціша, якая пануе тут, увасабляючы сабою адвечнасць прыроднага ладу, разам з тым арыентавана пэўным чынам на рэцыпіента, які мог бы прыроднае спалучыць ў сваім успрыманні з гістарычным. Менавіта яго, індывідуума з яго канкрэтна-сітуацыйным бачаннем і ўспрыманнем не дастае для быццёвай паўнаты і завершанасці. Патрэбен хтосьці апрача аўтара-стваральніка, які заўсёды знаходзіцца як бы па-над тэкстам і

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн., 1991. С. 96.

сітуацыяй, для каго гэта цішыня была б экзістэнцыйна значымай. Таму можна з пэўнасцю сцвярджаць, што ў дадзеным выпадку аўтарскае "я" ўключае ў сябе прыкметы больш аб'ектывізаванага вобраза. Менавіта на ўспрыманне гэтым вобразам разлічана ўзнаўленне рэальна адчуваемай і ў той жа час змешчанай у гістарычную рэтраспектыву прасторы: «Грук хады адзінокай здалёку чувацъ, / Часам мерныя ўдары звана задрыжаць / І замоўкнуць, памкнуўшы ад старай званіцы» (96).

Ёсць у апісанні краявіду і прамая спасылка на тое, што выяўленае ў вершы ўспрымаецца з часавай дыстанцыі. Пра цыферблат, нязменную адзнаку сярэдневечнага горада, сказана наступным чынам: «пільны сведка мінулых учынкаў»[1]. У гэтым праяўляецца несумненная адзнака прысутнасці некалькіх пунктаў погляду. Вобраз успрымаецца ў яго наяўным бытаванні і адначасова з пункту погляду чалавека, для якога паказаная сітуацыя прадстае як гісторыя.

У апошняй страфе верша М. Багдановіча нарэшце паяўляецца выразнае ўказанне на суб'ект лірычнага ўспрымання/адчування. Ён увасоблены тут у форме займенніка першай асобы. Пры гэтым, у першым вершарадзе страфы ўжыты прыналежны займеннік «маё», і толькі ў апошнім вершарадзе з'яўляецца асабовы займеннік «я», якім пачынаецца вершарад. «Ўспамяні, маё сэрца, даўнейшыя дні!» (96) – у гэтым самазвароце таксама быццам закладзена магчымасць дваістага разумення суб'екта. Ён адначасова і аўтар, і той, хто прысутнічае ў віртуальнай сітуацыі мінулага.

Напрыканцы верша суб'ектная структураванасць яшчэ больш ускладняецца. Пры паслядоўным аналізе разгортвання бачання суб'ектам прадметнага плану мы прыходзім да думкі пра тое, што апошні падаецца *як успамін, прыгадванне*, г. зн. успрыманне адначасова і аўтарскае, і абагульнена-тыпізаванае, суб'ектыўна-аб'ектыўнае. Аднак такое ўражанне разбураецца заключнай фразай верша, падзеленай міжрадковай паўзай, і аддзеленай ад папярэдняга тэксту шматкроп'ем: «І не спім мы адны – / Я ды чорны кажан, што шнуруе ля вежы» (96).

Гэтым кажаном, «што шнуруе ля вежы», «я» лірычнага суб'екта нібыта трывала звязваецца менавіта з тым уяўляемым хранатопам гістарычнай рэальнасці, які разгортваецца ў вершы. Суб'ект, такім чынам, падвяргаецца ў значнай ступені аб'ектывізацыі, якая дасягаецца за кошт погляду на сябе як бы збоку.

---

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн., 1991. С. 96.

Для паэзіі М. Багдановіча характэрна таксама і з'ява супрацьлеглага парадку: паступовае вылучэнне, быццам *праяўка*, першаасабова-суб'ектнага з аб'ектывізавана-выяўленчага раду. Напачатку твора (як і ў вершы "Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць...") падаецца аб'ектывізаваны малюнак-выява, і толькі значна пазней, звычайна ў канцы, раскрываецца індывідуальны ракурс бачання. Такім чынам, напрыклад, арганізуецца структурная суадноснасць у блізкім да вышэй згаданага па сваёй тэматыцы вершы М. Багдановіча "На глухіх вулках – ноч глухая...".

Верш адкрываецца панарамай, у якой на першым плане матэрыльна-рэчавы бок рэальнасці, якая, аднак, уяўляецца няпоўнай і незавершанай без суб'ектыўнага погляду на яе, з-за адсутнасці таго, хто мог бы ўсё гэта ўспрыняць і асэнсаваць:

На глухіх вулках – ноч глухая.
Не менш глухі людскі натоўп.
Дык хто ж пачуе, як спявае,
Як стогне тэлеграфны стоўп?[1]

Напружанасць быцця ўзнаўляецца праз скразны вобраз гулу, які апазіцыйна супрацьпастаўляецца акцэнтаванаму напачатку матыву глушыні. Гэты вобраз увасабляецца ў напоўненасці верша дзеяслоўнымі формамі, што перадаюць віраванне прыродных стыхій. Гул пранікае ў горад як замнёную прастору па правадах – своеасаблівай "сцежцы" з вялікага свету, дзе пануе прырода. Голас палёў, мабыць, з-за адлегласці і акамадыцыйнага асваення ў новых умовах, набывае тыя ж адзнакі, якія характэрны для гарадскога асяроддзя: *"бушуе глуха"*. Вызначаецца ён і амбівалентнасцю, якая збліжае яго з соцыумам: у ім адначасова чуецца і "стогн і смех".

У апошняй страфе верша нарэшце паяўляецца "я"-суб'ект, пазіцыйнае значэнне якога пакрэсліваецца міжрадковым пераносам. Зноў спачатку (у першым вершарадзе страфы) суб'ектнасць выяўляецца ва ўскоснай форме займенніка, і толькі затым, у апошнім вершадзе страфы і верша ў моцным акцэнтным становішчы "я" непасрэдна прадстаўляе суб'екта лірычнага дыскурсу, які ў дадзеным выпадку ў большай ступені з'яўляецца рэцыпіентам вонкавых імпульсаў, чым выразнікам свайго ўнутранага свету.

"І вось той гул мне ў душу ўліўся" – так канстатуе свае ўзаемаадносіны са светам "я"-суб'ект, якога ў гэтым вершы М. Багдановіча можна з большай пэўнасцю аднесці да выразніка аўтарскай пазіцыі, чым лірычнага героя, суб'ектывізаванага ў

---

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн.,1991. С. 99.

першаасабовай займеннікавай форме ў вершы “Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць!..”. Дарэчы, пэўнае значэнне пры супастаўленні двух дадзеных вершаў М. Багдановіча мае, мабыць, і апазіцыя, выражаная ў іх назвах: *“**гулка** грымяць” – “на **глухіх** вулках”*.

Метафара *ў душу ўліўся* вылучаецца на фоне больш распаўсюджанай, як у М. Багдановіча, так і ва ўсёй нацыянальнай паэтычнай традыцыі, метафары супрацьлеглага значэння – *выліцца з душы*, якая ў большай ступені выражае характар лірычнага працэсу.

Наогул жа працэс раскрыцця суб’ектна-аб’ектных адносін у рэалізацыі лірычнага адчування разумеецца М. Багдановічам як двухбакова скіраваны, які мае два структураарганізавальныя цэнтры. Гэтая двухбаковасць фармулюецца і ва “Уступе” да цыкла “Места”, у яго заключнай страфе: “У грудзі кволыя запала, / Дачка каменняў, места мне. / Пачую я тэй іскры жала, – / І верш аб месце з сэрца мкне” (95).

Уражанні ад рэалій матэрыяльна адчувальнага свету, індуцыраваныя ў сімвалічныя вобразы *гулу, іскраў*, прадстаўляюць працэс ментальнага асваення быццёвай прасторы, які прадугледжвае патрэбу ў зваротнай сувязі. Як суадносны ім вобраз супрацьлеглай скіраванасці выступае ў такой жа ступені абагульнены вобраз *плыні*, што сімвалізуе творчы пачатак лірычнага самавыражэння. Пар.: вобраз лірычнай плыні ў паэме “Вераніка” (“І – помню я – тады жа ўперш / З маей душы паліўся верш”[1]). Тут верш наогул успрымаецца *працэсуальна*, не як штосьці, што мае выразную і жорсткую структуру, а як плыннае і не аформленае канчаткова.

Канцэпцыя паэтычнай творчасці, якая выражана ў “Вераніцы” М. Багдановіча ў характэрнай для яго вобразна-аналагавай форме, зводзіцца да цеснага спалучэння і ўзаемаўзгодненага функцыянавання *лірызму* як стыхійнага, бясформнага пачатку і *вобразнасці* як увасобленасці светабачання суб’екта ў выразных выявах-адлюстраваннях. “Верш” (тут: плынь лірычна выражанай пачуццёвасці), вынікаючы з глыбіняў свядомасці суб’екта-творцы, для таго, каб стаць значымым для ўспрымання рэцыпіента, павінен спазнаць пэўныя трансфармацыі. Рэцыпіенту патрэбна ўгадваць (гадаць) пра тое, што заключае ў сабе пасланне паэта (*“аб чым той вершык меў казаць”*) па фармальных адзнаках, па “цвёрдых формах”, у якіх *“застывае”* лірычнае пачуццё.

Вершаваны твор прадстае ў М. Багдановіча, па сутнасці, як своеасаблівая сфера ўтрымання пачуццёвасці і асабовасці, як

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн.,1991. С. 150.

спецыфічная форма-ёмістасць, якая *напоўнена* суб'ектыўным зместам. (Пар.: асаблівую значымасць у паэтыцы М. Багдановіча мае матыў *паўнаты/напаўнення*). Пры гэтым суб'ектыўнасць неабавязкова з'яўляецца выражэннем толькі ўласных адчуванняў і перажыванняў аўтара. Яна можа рэпрэзентаваць і іншаасабовасць.

Прыклады такога спосабу спалучэння аўтарскага і персанажнага можна сустрэць не толькі ў арыгінальнай паэтычнай творчасці М. Багдановіча, але і ў яго перакладчыцкай працы. Вартым увагі ўяўляецца ў гэтым плане пераклад беларускім аўтарам санета малавядомага французскага паэта XIX стагоддзя Алексіса-Фелікса Арвера. Думаецца, што не толькі санетная форма паслужыла ў дадзеным выпадку пабуджальнай прычынай для выбару М. Багдановічам аб'екта для паэтычнага перасатварэння.

У гэтым вершы выразна абазначаны суб'ект лірычнага дыскурсу, прадстаўлены першаасабовай формай займенніка, і суб'ект выяўлення/адрасацыі, які ўводзіцца займеннікам другой асобы. Спалучаюцца яны ў творы якраз адносінамі да самога працэсу творчасці. Сам верш паўстае як медыйны сродак, што ўключае ў сябе праявы духоўнага жыцця аўтара і яго персанажа, і адначасова дае магчымасць выяўлення аб'ектывізаванага погляду і аўтара, і персанажа, якія ўспрымаюць твор быццам збоку. "Ёй поўны гэты верш" (382) – такім чынам глядзіць на свой уласны твор яго ствиральнік, сцвярджаючы важнасць экстравертнай скіраванасці лірычных інтэнцый суб'екта. Яна ж, якая адначасова прадстае і ў сваёй рэальнай існасці, і ў мастацка-вобразнай увасобленасці, не пазнае сябе ў люстэрку верша, не ў стане ідэнтыфікаваць сябе з яго персанажам/адрасатам. Лірычны дыскурс траціць сваю непасрэдную камунікатыўнасць, аднак ён здольны перадаць значна істотнейшую інфармацыю пра становішча чалавека ў свеце, экзістэнцыйную адзіноту індывідуума.

Прасякнутасць душэўных адчуванняў суб'екта вобразам *іншага*, паўната і насычанасць лірычных перажыванняў як бы замыкаюцца асабовым светам, застаюцца захаванымі пад вечным покрывам тайны: *"Я тайну ў глыбіні душы хаваю…"; "Я ўсцяж адзін, хаця б і з ёй ішоў…"* [1].

У перакладзе М. Багдановічам "Санета" А.-Ф. Арвера звяртае на сябе ўвагу акцэнтацыя займеннікавай формы першай асобы. "Я" ў гэтым вершы, выражанае займеннікам назоўнага склону, найбольш актыўна заяўляе пра сябе ў першай частцы, пры гэтым яно ў

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн.,1991. С. 382.

большасці выпадкаў знаходзіцца напачатку вершарада (*I, VI і VII радкі*).

Разам з тым, у заключнай частцы верша паяўляецца (толькі аднаразова) і ўскосная форма першаасабовага займенніка: *"І шэпт маёй любві не пачувае"* (382). Асабовыя формы персанажа/адрасата ўводзяцца ў верш адваротным шляхам. Спачатку (*у IV, V і VI радках*) яны выяўляюцца ва ўскосных формах: *тая, яе.* І толькі пазней, у заключнай частцы верша, паяўляецца займеннік, які рэпрэзентуе персанажа ў назоўным склоне: *"яна праступе..."; "яна шапне..."* (382).

Варта звярнуць увагу і на тое, што формы выяўлення суб'екта і персанажа паяднoўваюцца граматычна якраз праз займеннікавую форму, якая выражае аб'ектывізацыю пачуцця аўтара. Якраз маючы на ўвазе ***любоў***, аўтар сцвярджае, што "няма у ёй надзей, няма і слоў" (382). У наступным вершарадзе зноў аўтарскае пачуццё абазначаецца тым жа займеннікам "ёй", пры гэтым яно ўжо суадносіцца з вобразам каханай: *"Аб ёй не чула тая, што кахаю"* (382). Такім чынам, у гэтым вершарадзе прадстаўлены і суб'ект лірычнага дыскурсу, і тая асоба, якая з'ўляецца ў адносінах да яго аб'ектам, і, апрача таго, своеасаблівым аб'ектам выступае тут і само пачуццё, якое падвяргаецца аб'ектывізацыі і выражаецца займеннікавай формай. Насычанасці суб'ектна-аб'ектных адносін у гэтым вершарадзе спрыяе таксама і дзеяслоўная здвоенасць, якая выражае двухбаковую прэдыкатыўнасць.

Увесь твор А.-Ф. Арвера ў перакладзе М. Багдановіча ўяўляе сабой узор звышнасычанасці суб'ектна-аб'ектнымі займеннікавымі формамі, узаемазвязанасць якіх настолькі цесная, што гэта часам складае пэўныя цяжкасці з вызначэннем іх пазіцыяніравання.

Я тайну ў глыбіні душы хаваю,
Ў жыцці мінутным – вечную любоў.
Няма у ёй надзей, няма і слоў.
Аб ёй не чула тая, што кахаю;
Уваг яе к сабе я не звяртаю;
Я ўсцяж адзін, хаця б і з ёй ішоў...[1]

У агульным плане суадносіны займеннікавых форм у "Санеце" А.-Ф. Арвера можна перадаць пры дапамозе наступнай схемы:

І Я
ІІ
ІІІ ёй
ІV ёй тая

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн.,1991. С. 382.

V яе я
VI Я
VII я
VIII
IX ёй
X Яна
XI маёй
XI
XII
XIII Ёй гэты яна
XIV

Гэты перакладны верш, у якім такую прыкметную ролю адыгрываюць граматычныя канструкцыі, можна паставіць у адзін рад з вершам А. Пушкіна "Я вас любіў…", які, на думку Р. Якабсона, з'яўляецца ўзорам "манаполіі граматычных прыёмаў"[1]. На думку даследчыка, славуты верш А. Пушкіна, які лічыцца адным з найбольш характэрных прыкладаў бязвобразнай паэзіі, вызначаецца ў плане структурнай арганізацыі менавіта суадносінамі граматычных, у першую чаргу займеннікавых форм. У сваёй працы "Паэзія граматыкі і граматыка паэзіі" Р. Якабсон падрабязна разглядае граматычную структуру пушкінскага верша, спосабы выражэння ёю драматычных калізій лірычнага сюжэта твора.

Багацце і разнастайнасць граматычных канструкцый пушкінскага верша выступае своеасаблівым заменнікам тропікі. Як лічыць Р. Якабсон, гэты спосаб з'яўляецца даволі звыклым пры выражэнні ў паэзіі суб'ектыўных лірычных інтэнцый. "Так званая "бзвобразная паэзія", або "паэзія думкі", шырока прымяняе "граматычную фігуру" ўзамен падаўляемых тропаў" (532).

У працы "Паэзія граматыкі і граматыка паэзіі" Р. Якабсон выказвае меркаванне, што даследаванню ролі граматычных фігур у паэтычным тэксце як сродка сутнаснага выражэння мастацкасці твора не надаецца дастатковай увагі. Яго назіранні над перакладамі твораў А. Пушкіна (у прыватнасці, верша "Я вас любіў…") на чэшскую і польскую мовы прыводзяць да думкі, што без уліку істотнасці ў агульнай мастацкай сістэме лірычнага твора суадносін граматыкі і паэтыкі, немагчыма ў поўным аб'ёме ўявіць яго мастацкае значэнне. Спасылаючыся на пераклад дадзенага верша, зроблены Ю. Тувімам, Р. Якабсон зазначае, "што нават такі віртуозны майстар верша, як

---

[1] Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. Антология / Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М. – Екатеринбург, 2001. С. 532.

толькі ён паступіўся граматычным складам пушкінскіх стансаў, не мог звесці на нет іх мастацкую сілу”[1].

У паэзіі А. Пушкіна, падкрэслівае даследчык, граматычныя структуры з’яўляюцца не толькі сродкам надання вершу дадатковай выразнасці, але часта бяруць на сябе функцыі прадстаўлення эмацыянальных характарыстык душэўнага стану суб’екта. “Актуалізацыя граматычных супрацьпастаўленняў” у вершах А. Пушкіна, на думку Р. Якабсона, звязана “з абвостранай увагай к значэнню”. “Кантрасты, падабенствы м сумежнасці розных часоў і лікаў, дзеяслоўных трыванняў і станаў набываюць сапраўды дамінуючую ролю ў кампазіцыі асобных вершаў; высунутыя шляхам узаемнага супрацьпастаўлення граматычныя катэгорыі дзейнічаюць падобна паэтычным вобразам; у прыватнасці, майстэрскае чаргаванне граматычных асоб становіцца сродкам напружанага драматызму”[2].

Чым жа ўсё-такі прыцягнуў да сябе М. Багдановіча верш А.-Ф. Арвера, пабудаваны выключна на супастаўленнях граматычных форм? Ці можна лічыць выпадковасцю зварот да такой разнавіднасці верша, у якой важнейшую ролю адыгрываюць бязвобразныя сродкі ўвасаблення адносін суб’екта да рэчаіснасці, паэта, які перш за ўсё цаніў выяўленчую сілу мастацкага вобраза? Думаецца, выбар твора для перакладу быў невыпадковым. Па-першае, у санеце А.-Ф. Арвера выяўляюцца блізкія М. Багдановічу погляды на складанасць і супярэчлівасць інтымнага пачуцця, пэўную замкнёнасць як унутранага свету асобы, так і мастацкага дыскурсу. Па-другое, як паказвае аналіз структурнай пабудовы арыгінальных багдановічавых твораў, для беларускага паэта таксама было характэрным выкарыстанне выразна акцэнтаваных граматычных канструкцый, праз якія перадаюцца міжасабовыя адносіны.

У гэтым плане “Санет” А.-Ф. Арвера, як і верш А. Пушкіна “Я вас любіў…”, супаставімы, напрыклад, з “Рамансам (Зорка Венера ўзышла над зямлёю…)” М. Багдановіча.

Раманс М. Багдановіча таксама насычаны першаасабовымі займеннікамі. Толькі яны як бы прыхаваны ўнутры вершарада, яны ні разу не паяўляюцца ў анафарычнай пазіцыі. І пачынаецца верш не з заяўлення асабовага пункту погляду, а з выявы матэрыяльнага

---

[1] Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. Антология / Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М. – Екатеринбург, 2001. С. 536.
[2] Puškin A.S. Výbrané Spisy / Ed. A. Bern, R. Jakobson. Praha, 1936. S. 263.

аб’екта, які, аднак, непасрэдна звязаны з суб’ектыўнасцю лірычнага героя.

Паслядоўнасць разгортвання суб’ектных і аб’ектных дадзенасцей напачатку багдановічава раманса можна прадставіць такім чынам:

I. Аб’ект.

II. Пераход ад аб’екта да суб’екта.

III. Зварот да адрасата з адначасовым выяўленнем суб’екта дыскурсу.

IV. Вяртанне да аб’екта.

У першай палове твора дамінуе “я” лірычнага героя. У трэцім вершарадзе герой звяртаецца да свайго адрасата, тое ж адбываецца і пры заканчэнні твора – у 17-м і 20-м вершарадах. Займеннік другой асобы паяўляецца таксама тры разы ў розных склонах: *табою, табе, цябе.*

Агульнавядома, што найбольшы плён у наш час узрастае якраз на сумежжы розных сфер дзейнасці чалавека, на сутыку навук, мастацтваў, на скрыжаванні ідэй, поглядаў, традыцый. Беларуская літаратура, па ўнутранай сутнасці сваёй з’ява сінтэтычная, у гэтым сэнсе мае добрыя перспектывы. Яе традыцыяналізм, трывалая спалучанасць з асновамі народнага светаўяўлення і жыццятворчасці, з першаснымі архетыпамі і міфалагемамі не становіцца перашкодай, а, наадварот, спрыяе руху да новага. Своеасаблівасць спалучэння традыцый і наватарства ў беларускай літаратуры абумоўліваецца ў многім якраз спецыфікай нацыянальнага менталітэту, здольнасцю гарманічнага паяднання самыя разнастайных, у тым ліку і палярна скіраваных напрамкаў і плыней.

Беларускі паэт, які жыве ў Польшчы, Ян Чыквін сваёй творчасцю якраз вельмі выразна ўвасабляе гэтую аб’яднальна-сінтэзуючую ўласцівасць нацыянальнай літаратуры. Знак сумежжа прадстае своеасаблівым сімвалам яго паэзіі. У яго творах сыходзяцца ўсход і захад, горад і вёска, далучанасць да першавытокаў народнага светаразумення спалучаецца з памкнёнасцю да асваення новых магчымасцей паэтычнага слова.

Асаблівасці светабачання і мастацкага стылю Я. Чыквіна абумоўлены ў многім, вядома, яго жыццёвай і творчай біяграфіяй, і, мабыць, найперш тым фактам, што паэт нарадзіўся і сфармаваўся як творчая асоба якраз на сумежжы культур. Напрыканцы першага паэтычнага зборніка маладога паэта, з такой па-маладому дынамічнай, напоўненай энергіяй назвай – “Іду” (1969), была змешчана кароткая біяграфічная нататка пра аўтара, у якой

паведамлялася аб тым, што ён “нарадзіўся 18 мая 1940 года ў Дубічах Царкоўных, Гайнаўскага павета”, аб тым, што пасля сканчэння філалагічнага факультэта Варшаўскага ўніверсітэта ў гэтай жа навучальнай установе, у Беластоцкім філіяле, ён і працуе. Для беларускага чытача ў “метраполіі”, да якога дайшла гэтая кніга, такія лапідарныя радкі казалі небагата, але ўсё ж давалі пэўнае ўяўленне пра асноўныя жыццёвыя каардынаты паэта. Нібыта і меліся пры гэтым падставы для суаднясення біяграфіі аўтара са звыклай для чытача сістэмай уяўленняў. Ва ўсякім разе можна было без асаблівых выганняў залічыць аўтара да паэтаў так званага “філалагічнага пакалення”, якія ішлі ў літаратуру з добрым багажом ведаў, з разуменнем таго, што паэзія цесна звітавана не толькі з экзістэнцыйным вопытам чалавека, але і з усёй сферай культуры.

Ды разам з тым пры чытанні твораў паэта адразу заўважаліся і тыя асаблівасці стылю, мастацкай манеры, якія, выяўляючы адметнасць творчай індывідуальнасці аўтара, сведчылі таксама і пра яго прыналежнасць да пэўнай культурна-мастацкай агульнасці, што не магла быць цалкам атаясамлена ў тыпалагічным плане з творчасцю яго равеснікаў у Мінску і іншых гарадах і паселішчах Беларусі. На гэтых адрозненнях, якія, як нам уяўляецца, з часам яшчэ больш выразна акрэсліваліся, спынімся пазней, але перш за ўсё варта адзначыць тое, што з’яўляецца зыходна блізкім, што сведчыць пра ментальнае і духоўнае адзінства, пра самыя глыбінныя архетыповыя ўяўленні, што вызначаюць менавіта нацыянальны спосаб мастацкага спасціжэння быцця.

Агульнае было найперш у тым, што Я. Чыквін, як і большасць іншых паэтаў яго пакалення, нёс з сабой экзістэнцыйны вопыт, звязаны з жыццём вёскі, засваеннем яе духоўных, маральных і эстэтычных каштоўнасцей і прынцыпаў. Там, у гэтым родным свеце вытокаў і першасных адчуванняў, ужо з пэўнай дыстанцыі, патрэбнай для асэнсавання, разгортваліся ў вобразным увасабленні ўражанні, уяўленні, мары і прадчуванні пары маленства і юнацтва.

Шасцідзесятыя гады – час станаўлення паэтычнага голасу Я. Чыквіна, выпрацоўкі ўласнага мастацкага почырку, творчай манеры. І, вядома, прынцыпаў мастацкага светабачання, паэтычнай філасофіі быцця. Для Я. Чыквіна як паэта, схільнага да спалучэння палярных быццёвых праяў, было цалкам натуральным выяўленне дыялектычна супярэчлівага працэсу ўзаемаадносін паміж лакальным і ўніверсальным, вясковым і ўрбаністычным. Пры гэтым размежаванне і паяднанне неабавязкова ішло па прыведзенай вышэй схеме. Хутчэй за ўсё, наадварот, якраз у вясковым, набліжаным да прыроднага, у

большай ступені адшуквалася анталагічна невычэрпнае, сутнасна-вызначальнае.

У вершы, які адкрываў першы зборнік паэта і быў прысвечаны бацькам, гаварылася: “Я жыць хачу, як вы жылі: / Сярод палёў, звяроў і чыставоддзя...”[1]. Аднак у гэтым жа творы адвечнае поле земляробаў пераўтваралася тым часам у “паэзіі магнітнае поле”. А ў вершы “Пакіну на квітненне”, створаным, дарэчы, у класічнай форме секстыны, палемічна заяўлялася наступнае:

Калі я ў дзяцінства зайду,
Як у заросшы сад,
Каб ўспомніць усе пачаткі лета
Ці назбіраць квартачку малін,
Думаеце, я забыўся,
Якое ў нас стагоддзе на двары?[2]

Пастэрнакаўская рэмінісцэнцыя тут нечакана і па-новаму асвятляе праблему вяртання да вытокаў. Паэт вяртаецца да таго, што калісьці паслужыла для яго адпраўным пунктам, у пэўным сэнсе *іншым*, абноўленым, узбагачаным досведам далучанасці да сусветнай культуры. І такое сінтэтычнае паяднанне каранёвага, зыходна-быццёвага з прастораю духоўных і інтэлектуальных пошукаў будзе ўласціва для Я. Чыквіна заўсёды. Рух, так выразна абазначаны ад самага пачатку як дамінанта паэтычнага развіцця, стаўся двухбакова скіраваным.

Прырода, як заўсёдная крыніца першапачатковых паэтычных уражанняў, уваходзіла ў вершы Чыкіна ў трансфармаваным, метафарычна і сімвалічна асэнсаваным выглядзе. Пры гэтым часта захоўвалася і выразная малюнкавасць, пластычнасць вобраза. Якім дзівосным, да прыкладу, сплавам прадметна ўспрымальнага і метафізічнага паўстае быццёвая карціна ў такіх радках: “Так цяжка было ў прыродзе, / Што ўсё на калена аддана / Упала...”[3]. Не можа не здзіўляць такі высокі ўзровень паэтычнага майстэрства, валодання словам. І гэта ў першым зборніку вершаў! А вось вобраз летняга, “ліпнёвага” дажджу, які “прыйшоў і не астаўся – / Пайшоў кульгаючы, такі высокі, мокры”[4] [1, 24]. Нібы ўвідавоч бачыш гэту запаволеную, шарготкую, *старэчую* хаду дажджу, што *выбраўся няцвёрдым крокам*

[1] Чыквін Ян. Іду. – Беласток, 1969. – С. 7.
[2] Чыквін Ян. Іду. – Беласток, 1969. – С. 16
[3] Чыквін Ян. Іду. – Беласток, 1969. – С. 32.
[4] Чыквін Ян. Іду. – Беласток, 1969. – С. 24.

на бальшак-дарогу [1, 25]. Паўстаюць, бы на гравюры вымаляваныя, рысы краявіду – нязрушныя і (разам з часам!) плынныя:

Пайшоў... Дарогі не пытаўся. Толькі
наплакаў
У каляіны ды вымачыў да ніткі падаконнік,
І сцежку ў сад пагорбіў і пакрыў лакам,
І сцежка з гэтае пары – як земляны
гармонік.[1]

Лірычныя пейзажы, відарысы душы ў вершах паэта ніколі не падаюцца статычнымі, яны прасякнуты ўнутраным драматызмам і неспакоем, выяўляюць у сабе зрухі гістарычнай эпохі. Вось, здаецца, верш, у якім разгортваецца ціхамірна-лагодная сітуацыя, – пра “галасы сяброў і клёкат бусла з клуні, водар чаромхі і сон глыбокі ветру у палудзень”. Ды сярод гэтых прыкмет гарманічнага існавання ўзнікаюць, праяўляюцца якіясьці іншыя, трывожлівыя адзнакі, паўстае прывід дома “без дзвярэй, без тынку і без вокан”[2]. Адкуль гэты раптоўны наплыў кантрастных адчуванняў? І мы разумеем, што яны не выпадковыя, яны – і ўмова, і вынік стэрэаскапічнага бачання свету, якім схопліваюцца і суадносяцца ўсе яго супярэчнасці і антаганізмы. У кожным імгненні перажытага, якое становіцца фактам паэзіі, як у зародку, стоены патэнцыяльныя магчымасці разгортвання рознаскіраванных, палярных у сваёй эмацыянальнай напружанасці памкненняў, адчуванняў, празарэнняў і прадчуванняў.

У тым, якім чынам паўстаюць у вершах Чыквіна малюнкі і вобразы прыроды, выяўляецца адметнасць светабачання паэта, яго імкненне суаднесці розныя праявы жыцця, і перш за ўсё матэрыяльнае спалучыць з духоўным, метафізічным. Думаецца, што менавіта ў гэтым напрамку патрэбна шукаць вытокі наватарскай паэтыкі Чыквіна. Не адмаўляючыся цалкам ад традыцыйнай вобразнасці, як сродку паэтызацыі рэчаіснасці, ён смела ўводзіць у структуру вобраза новыя асацыятыўныя звёны.

“За вёскай з сена ўставала надранне, / З-за лесу сонца цякла пазалота...” – так пачынаецца адзін з вершаў паэта, і чытач настройваецца на пэўны эмацыйны лад успрымання, зыходзячы з адпаведнай сістэмы ўяўленняў пра магчымасці паэтычнага асваення рэальнасці. Аднак пры далейшым разгортванні верша ён пераконваецца ў тым, што адзнакі традыцыйнай паэтыкі ўяўляюць сабой толькі адзін з фрагментаў складанага паэтычнага свету, які

---

[1] Чыквін Ян. Іду. – Беласток, 1969. – С. 24.
[2] Чыквін Ян. Іду / Ян Чыквін. – Беласток, 1969. – С. 19.

выяўляецца ў дынаміцы ўзаемадзеяння кампанентаў і ўзроўняў розных мастацкіх сістэм. Знарок абарваныя намі радкі завяршаюцца ў страфе такім чынам: "Як быццам нехта кранаў фартэпіяна / На вырaслых па гародах нотах"[1]. З увядзеннем гэтых новых адценняў паэтычнай мовы шырэй раскрываюцца гарызонты мастацкага мыслення, метафарычнасць набывае філасофскую акрэсленасць. Адна праява быцця адбіваецца, праламляецца ў іншай, памнажаючы тым самым шматстайнасць свету.

Прадметнасць – гэта той першасны пласт быцця, за якім угадваюцца і прадчуваюцца іншыя. У адным з вершаў паэт скажа, што *мы* "жывём, як антытэза да прадметаў"[2]. Гэта значыць, што, не могучы ўхіліцца ад сваёй прыроднай наканаванасці, людзі ў той жа час павернуты тварам да іншабыцця, да таго, што немагчыма выявіць праз паўсядзённы практычны досвед.

Мы жывём. Аднойчы і нікуды.
Мы жывём, кахаючы істоты,
Полем ходзім і ракой вандруем,
Вяжам ва ўспаміны ніткі сушанага лета.[3]

Не можа не запыніць увагу гэтае па-філасофску сціслае і афарыстычнае вызначэнне: жыць – *аднойчы і нікуды*. У такой паэтычнай і адначасова філасофскай форме Я. Чыквін сфармуляваў вельмі істотны тэзіс, якім асвятляецца аўтарскае разуменне шляхоў чалавечага жыцця, яго прадвызначэння. У гэтым падыходзе, сапраўды, ёсць значны сэнс, хоць ён, на першы погляд, нібыта і супярэчыць распаўсюджаным прастора-часавым уяўленням і перш за ўсё ўспрыманню жыцця як няспыннага руху, памкнёнасці да якойсьці аддаленай і цяжка вызначальнай мэты. Гэтую мэту шукалі, у тым ліку і многія беларускія паэты, за нейкімі невядомымі даляглядамі, часта не надта стараючыся суадносіць яе з тым жыццём, якое працякае *тут і цяпер*. А між тым жыццё, якое, сапраўды, надараецца толькі аднойчы (нават для тых, хто верыць у інкарнацыю, новае пераўвасабленне – гэта ўсё-такі новае, іншае жыццё!), і ў якім чалавек, па сутнасці, з'яўляецца "неспадзяваным госцем", само па сабе найвышэйшая каштоўнасць. Невыпадкова кніга выбраных твораў паэта, якая выйшла ў 2009 годзе, атрымала назву "Адно жыццё". Тым самым якраз выразна акрэсліваецца аўтарскае разуменне філасофіі жыцця.

---

[1] Чыквін Ян. Светлы міг. Вершы / Ян Чыквін. – Мінск, 1989. – С. 39.
[2] Чыквін Ян. Светлы міг. Вершы / Ян Чыквін. – Мінск, 1989. – С. 65.
[3] Чыквін Ян. Светлы міг. Вершы / Ян Чыквін. – Мінск, 1989. – С. 65.

Адчуваннем радасці ад далучанасці да быцця, ад магчымасці ўспрымаць яго ўсімі органамі пачуццяў, прасякнуты многія вершы Я. Чыквіна. Для таго, каб выявілася на поўную моц падобная здольнасць суперажывання, неабходныя, вядома, пэўныя ўмовы. Патрэбна перш за ўсё асаблівая чуйнасць да свету, сканцэнтраванасць на такім стане, які ў найбольшай ступені садзейнічае пранікненню ў глыбіні быцця, тыя ягоныя пласты, што скрытыя ад павярхоўнага, абыдзённага погляду.

Паэзія Я. Чыквіна сведчыць аб тым, што такое *пранікліва*е асваенне быцця адбываецца часцей за ўсё менавіта пры абвостраным экзістэнцыйным адчуванні, пры звароце да філасофскай рэфлексіі. “І, праходзячы праз Стыкс па мосце, / Бачым найвыразней часу вецер”[1] – так метафарычна зблізіае аўтар паэтычнае празарэнне і філасофскае асэнсаванне, акцэнтуючы тым самым актуальнасць шматбаковага і цэласнага падыходу да жыццёвых з’яў.

Сінтэз пачуццёвага і інтэлектуальнага, прадметнага і ўмоўнага, які з’яўляецца вызначальнай адметнасцю паэтычнага стылю Я. Чыквіна, не варта, вядома, разумець як штосьці адпачатку зададзенае і нязменнае, як тое, што вымушае ўвесь час прытрымлівацца нейкай канстанты ў вызначэнні мастацкай стратэгіі. У паэзіі Я. Чыквіна з гадамі ўсё больш выразна праяўляўся мадэрністычны вектар развіцця, і таму форма ў яго творах прадставала заўсёды рухомай, плыннай, адэкватнай той дынамічнай карціне свету, якая рэпрэзентуе мадэрністычны светапогляд.

Ёсць істотная розніца паміж мадэрнізмам і постмадэрнізмам як літаратурна-мастацкімі з’явамі, хоць, здавалася б, абодва гэтыя напрамкі зарыентаваны на адштурхоўванне ад традыцыйных, класічных мадэлей мастацкага развіцця. Пры ўсёй відавочнай скіраванасці мадэрнісцкіх плыней на творчы пошук і эксперымент, у іх захоўваюцца ў пэўнай ступені адзнакі сістэмнасці і структураванасці. І што найважней – захоўваецца сувязь з асноватворнымі быццёвымі каштоўнасцямі і архетыповымі ўяўленнямі, якія звычайна толькі падлягаюць сучаснаму пераасэнсаванню. Мадэрнізм у прынцыпе не адмаўляецца ад дыялогу з усім тым, што яму папярэднічала і што суіснуе побач з ім.

Беларускі варыянт мадэрнізму, які ў паэзіі выявіўся найвыразней у другой палове XX ст., у гэтых адносінах прадстаўляе сабой надзвычай своеасаблівую з’яву. Творчасць такіх выбітных майстроў паэтычнага слова, як М. Купрэеў, А. Разанаў, Я. Чыквін,

[1] Чыквін Ян. Светлы міг. Вершы / Ян Чыквін. – Мінск, 1989. – С. 65.

з'яўляецца яскравым пацвярджэннем таго, што беларуская паэзія, знаходзячы новыя сродкі мастацкага выражэння, захоўвае ў той жа час такую фундаментальную ўласцівасць, як с і н т э т ы з м, а, значыць, натуральна ўпісваецца ў нацыянальны гісторыка-культурны кантэкст.

Адной з характэрнейшых рыс паэзіі Я. Чыквіна з'яўляецца яе адкрытасць у адносінах да самых разнастайных праяў мастацкага і экзістэнцыйнага вопыту як нацыянальнай, так і сусветнай літаратуры. На творчасць Я. Чыквіна аказала несумненны ўплыў польская паэзія, з якой ён цесна звязаны і як перакладчык. Зрэшты, ён сам прызнаецца ў сваёй "непрамінальнай любові" да польскай паэзіі ў прадмове да кнігі перакладзеных ім на беларускую мову твораў польскіх паэтаў XX стагоддзя "Лісце срэбнай таполі" (1999): "... я перакладаў на беларускую мову тое з яе, што мяне асабліва хвалявала, прываблівала, кранала за жывое, павышала мой духоўна-эмацыянальны ды інтэлектуальны настрой, што адпавядала нейкім маім адчуванням шматфарбнай і зменлівай палітры прыгожага"[1].

Абазначаны самім паэтам спосаб судакранання з эстэтычна і духоўна блізкай яму мастацкай рэальнасцю дзейсны не толькі ў дачыненні да польскай паэзіі, ён распаўсюджваецца і на іншыя мастацкія феномены, больш або менш аддаленыя ў прасторы і часе. Думаецца, па-свойму праявілася ў творчасці Я. Чыквіна і яго прафесійная зацікаўленасць, як даследчыка, рускай паэзіяй XIX стагоддзя, у прыватнасці творчасцю Афанасія Фета. Вядома, гаворка ў гэтым выпадку можа ісці не пра непасрэдныя вобразныя і стылявыя сыходжанні, а толькі пра некаторыя *водгукі* ў прасторы мастацкага універсуму, адчуванне сінтэтычнай спалучанасці і ўзаемапранікнёнасці ўсіх паэтычных з'яў. Менавіта ў такім абагульняльным сэнсе магчыма, мабыць, гаварыць і пра водгулле беларускага паэтычнага авангарду дваццатых гадоў мінулага стагоддзя, якое ў творах Я. Чыквіна дае аб сабе знаць не прамым наследаваннем, а пэўнай сугучнасцю танальнасці, памкнёнасцю да выяўлення свету ў яго станаўленні і развіцці, супярэчнасцях і пераадоленнях.

Паэт разумее, што плыннасць жыцця, няспыннае разгортванне новых перспектыў і даляглядаў патрабуюць такой жа рухомай, здольнай да пастаяннага абнаўлення, *мовы паэзіі*. Мова ў Я. Чыквіна заўсёды вызначаецца аўтарскай індывідуальнасцю, стылявой

---

[1] Лісце срэбнай таполі. З польскай лірыкі XX ст. Выбраў і пераклаў Ян Чыквін. – Беласток, 1999. – С. 5.

шматпланавасцю, глыбінёй паэтычнага падтэксту. Яна – тая субстанцыя, з якой узнікае, фармуецца складаны, шматзначны свет мастацкай уявы.

Пераміг серабрын, сапфіры імкнуць у чэрнь,
Смарагды раслін выносяць вохравасць лета,
Пазалота палёў аблямаваных фіялетам
І штосьці нябачнае рэкамі дзён цячэ.

Нерэальна-рэальныя флёксы і флёры быцця,
Даспяванне гадзін, фаляванне жыцьва,
Палагоды навеў, сладкапення жывога налівы
Зныне да веку – і ўсе нешчасліва шчаслівы.[1]

У гэтым шчодрым россыпе колеравых пераліваў, плыткіх семантычных адценняў непасрэдна *ад*чуваемае, перажываемае праз судакрананне з жыццёвай рэальнасцю, неўпрыкмет пераходзіць у свет *прад*чуваемага і ўяўляемага. Мяжа паміж гэтымі двума светамі (ці, дакладней, яе *незаўважаемасць*, сумежнасць) праходзіць перш за ўсё праз сферу моўнай свядомасці. Моўная карціна свету – паняцце, якое сёння ўсё часцей сустракаецца ў працах лінгвістаў, філосафаў, псіхолагаў, культуролагаў – мабыць, найбольш адэкватна выяўляе залежнасць нашых успрыманняў і ўяўленняў ад таго, якім чынам нашы адносіны да свету выражаюцца ў мове.

Шырокай разгорнутасці мастацкага свету Я. Чыквіна, уключанасці ў яго абсягі антанімічных з'яў якраз добра адпавядаюць асаблівасці моўнай арганізацыі твораў, адметнасці стылявога выражэння. Дыяпазон моўна-стылявых формаў сапраўды ўражвальна абсяжны. У творах паэта ўзвышаная лексіка, сваім паходжаннем звязаная са старакслявянскай кніжнай традыцыяй, суіснуе побач з моўнымі пластамі зусім іншага складу – размоўнымі выразамі, словамі з самымі заземлена-побытавымі значэннямі. Сюды ж трэба дадаць яшчэ разнастайныя абазначэнні імён, паняццяў і з'яў, што датычацца сусветнай гісторыі і культуры.

Такой жа шматстайнасцю, багаццем адценняў і пераходаў вызначаецца і рытміка чыквінскага верша. Выразна індывідуалізаваная, нясучая ў сабе непаўторнасць аўтарскіх інтанацый, яна суадносіцца пэўным чынам з рознымі вершаўтваральнымі мадэлямі і тыпамі вершавання. У гэтым сэнсе таксама ёсць падставы гаварыць пра аб'ядноўчыя тэндэнцыі, што выяўляюцца ў развіцці паэтам экспрэсіўных і змястоўных магчымасцей беларускага верша. Верш Я.

[1] Чыквін Ян. Кругавая чара / Ян Чыквін. – Беластое, 1992. – С. 11.

Чыквіна па асноўных сваіх структурных характарыстыках можа быць аднесены да такога тыпу, у якім пераважаюць упарадкавальныя, гарманізуючыя канструктыўныя элементы. Ён часцей за ўсё рыфмаваны, выразна рытмізаваны. Разам з тым, ён валодае значна большай свабодай, чым традыцыйны рэгулярны верш, які па-ранейшаму з'яўляецца найбольш распаўсюджаным у беларускай паэзіі. У ім натуральна сінтэзуюцца асаблівасці непасрэднага аўтарскага маўлення з характэрнымі для яго сінтаксічнымі канструкцыямі, перападамі настрою, паўзамі, інтанацыйнымі акцэнтамі. Верш Я. Чыквіна не звязаны жорсткімі абмежаваннямі метрычнай сістэмы, што дае магчымасць аўтару найпаўней выразіць у вербальнай форме свае думкі і адчуванні.

Філасофскі роздум над быццёвымі праблемамі, які можа выліцца ў верш-запытанне, верш-развагу з адпаведнай унутрана заглыбленай інтанацыяй, выяўляецца ў паэзіі Чыквіна таксама і ў адкрытай форме лірычнага спавядання. Лірызм, як звернутасць паэта адначасова ўглыб сябе і да свету-універсуму, – адна з асноўных прыкмет паэтычнага стылю Я. Чыквіна. Між тым пачуццё лірычнай адкрытасці, непасрэднасць выражэння адносін да жыццёвых праяў зусім не заваджаюць медытатыўнай засяроджанасці, пошуку адказаў на галоўныя быццёвыя пытанні. Кніга "Кругавая чара" (1992) адкрываецца якраз вершам, у якім знайшло выразнае выяўленне імкненне паэта да пастаноўкі такіх істотнейшых пытанняў, – вершам "Крык начной савы". Згадаем, дарэчы, аб тым, што сава з антычных часоў з'яўляецца сімвалам мудрасці. Таму ўжо самой сваёй назвай верш адразу ўводзіць чытача ў свет сімволікі і рэфлексіўнасці, прыўздымаючы над паўсядзённай рэальнасцю. Хоць заўважым пры гэтым, што эпітэт *начная* зноў вяртае да жыццёвых рэалій, да таго, што адбываецца навакол, з чым можна судакрануцца непасрэдна-пачуццёва. Зноў жа праява (на ўзроўні стылю, паэтыкі) здольнасці да сінтэтычнага спалучэння рознапланавых з'яў!

Пытанні ж, якія ставяцца ў гэтым вершы, сапраўды самыя сутнасныя, фундаментальныя, тыя, што звычайна называюцца *вечнымі*.

Што ёсць быццё? Што – чалавек? Што – Бог?
Чаму нікому нельга лёсу перайначыць?[1]

Адно пытанне напластоўваецца на другое. Што такое *час*, *свабода*, ці не з'яўляюцца марнымі ўсе чалавечыя высілкі і намаганні? Аўтар, задаючыся такімі звышпытаннямі, вядома, добра пры гэтым усведамляе, што прамых адказаў на іх атрымаць немагчыма. Пра гэта

[1] Чыквін Ян. Кругавая чара / Ян Чыквін. – Беластое, 1992. – С. 7.

сведчыць і апошні радок, у якім чуецца водгалас класічнай філасофскай лірыкі: “Адгадкі ў свеце, мабыць, ёсць... Але не выкажа язык”[1] [4, 7].

Звяртае на сябе ўвагу наступная цікавая асаблівасць. Назвы чыквінскіх паэтычных кніг дзевяностых гадоў і пачатку новага тысячагоддзя ўтрымліваюць у сабе штосьці агульнае, што можна абазначыць як выяўленне цыклічнасці, кругавога руху. “Кругавая чара” (1992), “Свет першы і апошні” (1997), “Крэйдавае кола” (2002)...

Як быццам выяўляемая ў такой паўтаральнасці канцэптуальная мадэль светаўспрымання павінна была б сведчыць пра схільнасць паэта да выбудоўвання мастацкага свету, як у нейкім сэнсе замкнёнай сістэмы, для якой характэрна развіццё ў пэўным акрэсленым коле. Аднак жа, з другога боку, у паэзіі Я. Чыквіна відавочна выяўляецца прысутнасць і іншых пунктаў гледжання на свет, што таксама знаходзіць пацвярджэнне ў назвах кніг, як і ў саміх творах. Час – як адна з асноўных тэмаў філасофска-паэтычнага асэнсавання – прадстае, такім чынам, у творах паэта ў розных ракурсах. Ён выяўляецца і ў сваёй памкнёнасці ў нязведанае, занебакрайнае, і спалучае ўсё ж, імкнецца спалучыць вытокі і пачаткі.

У нядаўна створаных паэтам вершах (зборнік “Жменя пяску”, 2008) зноў і зноў паўстае ў розным вобразным увасабленні ўсё тая ж адвечная тэма часу, яго экзістэнцыйна-лірычнага перажывання. “Гадоў мінае новых чарада. / Зноў ідалаў паставілі на варце...”[2]; “Сёння вечны на свеце аўторак. / Асыпаецца ноч на падворак...”[3]. Як бачым, рух і статыка, імгненнае і спрадвечнае пастаянна ўзаемадзейнічаюць між сабой у творах паэта, утвараючы свет шматслойны, антанімічна напружаны, ускладнены. Усё падаецца ў развіцці, у працэсе заўсёднага станаўлення (“Незавершаны будовы лёсу, / Незакончаны будынкі мараў...”)[4] [5, 257]. Чалавек паўстае ў гэтым зменлівым, рухомым свеце сам-насам перад уласным лёсам, абставінамі, сваім разуменнем жыццёвай мэты. Выбіраючы паміж свабодай і наканаванасцю, ён мусіць сваім жыццём (*адзіным жыццём!*) пацвярджаць сваё чалавечае прызначэнне.

З чаго пачынаецца паэт? Мабыць, найперш з уласцівай толькі яму інтанацыі прамаўлення, якую варта разумець у шырокім сэнсе, не толькі як гукавую інструментоўку верша (хоць у паэзіі апошняя

---

[1] Чыквін Ян. Кругавая чара / Ян Чыквін. – Беластое, 1992. – С. 7.
[2] Чыквін Ян. Адно жыццё. Выбранае / Ян Чыквін. – Беласток, 2009. – С. 256.
[3] Чыквін Ян. Адно жыццё. Выбранае / Ян Чыквін. – Беласток, 2009. – С. 257.
[4] Чыквін Ян. Адно жыццё. Выбранае / Ян Чыквін. – Беласток, 2009. – С. 257.

надзвычай важная), але як інтанацыю ўнутраную – выяўленне голасу паэта, яго душэўнага стану, духоўнай энергетыкі. Нервовая напружанасць радка або гарманічная суладнасць выказанага – усё гэта так або інакш адбіваецца на раскрыцці асабовай сутнасці творцы, яго духоўнага свету. Дапамагае наблізіцца да нас паэту як жывому чалавеку ў непасрэднасці яго адчуванняў, роздумаў над жыццём, душэўных парыванняў і мрояў.

Анатоль Сыс – паэт, для якога тое, якім чынам вымаўлена паэтычнае слова, які рэзананс яно атрымлівае ў прасторы міжасабовага паразумення, заўсёды было вельмі істотным. Яго паэзія ў значнай ступені была арыентавана на жывую і непасрэдную размову з чытачом, а таксама не ў апошнюю чаргу і са слухачом, які станавіўся саўдзельнікам працэсу самаўзнаўлення паэтычнай энергіі, сканцэнтраванай у прамаўляемых словах. Чытанне паэтам сваіх вершаў было сапраўдным творчым актам. Таму што за ўзнаўляемым творам, за напорыстасцю яго гучання адчувалася напружаная душэўная праца аўтара, аплочанасць уласным жыццём таго, што *тут і цяпер* нібыта так лёгка і ўздымна вынікала на ўсеагульнае ўспрыманне і прызнанне.

У гэтай рашучай, “уладнай” інтанацыі, якая змушала імкнуць услед за ёю, была такая жыццёвая і мастацкая сапраўднасць, такая перакананасць, што немагчыма было не прыняць яе як сведчанне значнасці паэтычнага свету аўтара, патрэбнасці і мэтазгоднасці яго творчых намаганняў.

Яшчэ адно распаўсюджанае меркаванне: паэт пачынаецца ад той зямлі, якая яго ўзрасціла. У дачыненні да А/ Сыса гэта ісціна таксама пацвярджаецца неабвержна. Няма сумнення ў тым, што яго паэтычны дар, магутная энергетыка пэўным чынам звязаны з гэтым дзівосным краем – усходнім Палессем, якое дало Беларусі і ўсяму свету не аднаго волата мастацкага духу. Вёсачка Гарошкаў, што ў Рэчыцкім раёне, таксама трывала прыпісалася на літаратурнай карце краіны. Менавіта адтуль, з палескіх глыбінь, паўвека назад пачыналася дарога ў свет паэта А/ Сыса, які здолеў сказаць сваё, новае, яскравае і балючае слова пра час на сумежжы стагоддзяў і тысячагоддзяў, у які яму выпала здзейсніцца.

З пачатку васьмідзесятых пачынаюць з’яўляцца ў друку вершы маладога паэта. У снежні 1981-га ён прымае ўдзел у працы традыцыйнага творчага семінара маладых літаратараў у Каралішчавічах. Такім чынам, у першай палове васьмідзесятых гадоў адбывалася паступовае ўваходжанне А. Сыса ў літаратурнае асяроддзе, хоць і не такое бурлівае, як у другой палове тых жа гадоў, у

час для літаратуры наогул досыць плённы, у пэўным сэнсе пераломны. Тады, напрыканцы згаданага дзесяцігоддзя значна актывізуецца літаратурнае жыццё, набываючы стылявую шматфарбнасць і паліфанію, выяўляючыся ў шматстайнасці ідэйна-мастацкіх пошукаў. У гэтым працэсе значную ролю адыгрываў малады паэт з Гарошкава, які якраз пад той час становіцца прыкметнай постаццю ў паэтычных колах, звяртае на сябе ўвагу не толькі мастацкай экспрэсіяй сваіх твораў, але і актыўным удзелам у паэтычных акцыях, наогул у літаратурным і культурным жыцці.

Кожны паэт прыходзіць са сваёй тэмай, якую ён заяўляе як мастацкае абагульненне свайго стаўлення да жыцця. Яе не так проста адназначна сфармуляваць праз адно паняцце, паколькі сапраўдная паэзія наогул цураецца якой бы там ні было адназначнасці і катэгарычнасці. Паэтычную тэму А. Сыса можна было б прыблізна вызначыць як тэму Радзімы. Вырашэнне гэтай тэмы ў творах паэта далёкае ад традыцыйнага і звыклага хваласпеву. Гэта хутчэй пакутлівае нараджэнне слова паэта, якое як бы атаясамліваецца з яго духам і плоццю і шукае сэнсу свайго існавання ў прыналежнасці да чагосьці быццёвага ўстойлівага, што можна ўмоўна назваць якраз гэтым словам – Радзіма.

Зрэшты, у паэтычным лексіконе Сыса часцей, мабыць, ужываецца сінанімічнае слова – Айчына, як адно з улюбёнейшых. Трэба наогул сказаць, што да мовы ў А. Сыса адносіны былі асаблівыя. Мова выступае як адна з важнейшых іпастасей Айчыны, яе анталагічны грунт, духоўная і адначасова субстанцыйна адчувальная аснова жыцця і тварэння. Першы зборнік вершаў, які выйшаў у 1988 годзе ў серыі “Бібліятэка часопіса “Маладосць”, паэт назваў красамоўным словам – “Агмень”. У гэтай першай кнізе, таксама як і ў наступных, сустрэнем багата слоў, не зацяганых ад штодзённага ўжытку, слоў з глыбіннай семантыкай, у якіх прадчуваецца ўнутраная генетычная сувязь з самымі аддаленымі ў часе пластамі народнага быцця, архетыпамі народнага светаўспрымання. Вось гэтую спракаветную повязь індывідуальнага асабовага свету з асновамі ўсеагульнага быцця, гістарычнае ўсведамленне сваёй зніттаванасці з поступам і пераплеценасцю пакаленняў праз а д ч у в а н н е м о в ы і можна ў дадзеным выпадку таксама ахарактарызаваць як выяўленне тэмы Радзімы ў яе самым шырокім значэнні.

Паэтычная мова А. Сыса, як і яго паэтычная вобразнасць у цэлым, у вялікай ступені падпадала пад уздзеянне міфалагічнай паэтыкі і эстэтыкі. Міфалагічнасць, як нам уяўляецца, адыгрывала ў

паэтычнай сістэме Сыса істотную ролю, прадвызначаную яго бачаннем свету і разуменнем месца ў агульнай сістэме светаўладкавання паэта-творцы, дэміурга спецыфічнай мастацкай рэальнасці. Міфалагічна ўзвышалася, паэтызавалася з дапамогай адметнай лексікі ўся мастацкая прастора твора, яго сюжэтыка. Выява пераўтваралася ў своеасаблівае дзейства, у аснове якога часта знаходзіліся міф або прытча. Як, напрыклад, у вершы ў прозе пра духоўнае падарожжа да Айчыны – “Нізка баранкаў”:

“Павесіў на шыю нізку абаранкаў, бацьку купіў катанкі і пешкам цераз усю Беларусь іду да Айчыны. Пад Ваўкавыскам у пагудастай баравіне сустрэў бабульку, зарослую вехатнікам і вужоўцам з цяжарнаю ваўчыцай пад лядачым крысом...”[1].

Цытаване гэтага верша, як і многіх іншых, можна было з вялікім задавальненнем доўжыць і доўжыць, настолькі зачароўвае само гучанне гэтых самавітых, пранізаных таемнасцю незапомнай даўніны, слоў і выразаў. А. Сыс вяртаў беларускаму паэтычнаму слову водар і чарадзейства старажытнай славяншчыны. Слова ў яго вершах вешчавала, здзіўляла, чаравала.

Звернем, дарэчы, увагу на тое, як натуральна спалучаюцца ў адным кантэксце словы з экспрэсіўнай семантыкай з самымі звычайнымі, побытавымі. На гэтым супрацьпастаўленні ў многім грунтуецца эмацыянальная напружанасць верша. Звернем увагу таксама і на тое, што ў гэтым творы рэалізуецца такая апазіцыя, як супрацьпастаўленне Беларусі і Айчыны. Паэт якраз праз Беларусь ідзе, прабіваецца да Айчыны. Тут аўтарам недвухсэнсоўна заяўлена, што для яго гэтыя паняцці не тоесныя. І такое супрацьпастаўленне, мяркуючы па ўсім, невыпадковае. У апошнім прыжыццёвым зборніку паэта “Сыс” (2002) зноў жа прасочваецца гэтая паралель: “Маё жыццё – гняздо з калючых руж. / Не Беларусь, маё жыццё – Радзіма”[2].

Паэзія А. Сыса наогул трымаецца ў многім на антыноміях, супрацьпастаўленнях, супярэчнасцях. Такі востра драматычны, кантрастны характар яго светаадчування, выбудоўвання адносінаў да быцця. У напружаным, напоўненым драматычнымі супярэчнасцямі, мастацкім свеце паэта дзівосным чынам паядноўваюцца рознаполюсныя, па сутнасці, рознаскіраваныя тэндэнцыі паэтычнага развіцця. Лірычная плынь, выражаная ў паліфаніі гукавой стыхіі, у слоўных звязках, арыентаваных на прамаўленне, не размывалася, а

---

[1] Сыс А. Пан Лес. Вершы / А. Сыс. – Мінск: Маст. літ., 1989. – С. 16.

[2] Сыс А. Лён. Выбраныя творы. Паэзія, артыкулы, інтэрв’ю / А. Сыс. – Мінск: Кнігазбор, 2006. – С. 209.

якраз, наадварот, умацоўвалася праз судакрананне з іншымі спосабамі мастацкага спасціжэння жыцця. Таму натуральным жанравым кампанентам паэтыкі А. Сыса стаў верлібр.

У верлібры А. Сыса, шматстайным па сваіх стылявых характарыстыках, можна знайсці прыкметы розных спосабаў мадэлявання лірычнай сітуацыі: тут і верш, заснаваны структурна на разгорнутай думцы, і лірычны расповед, у якім перажыванне рэчаіснасці міфалагізуецца. У “Агмені” сустракаюцца яшчэ выпадкі амаль літаральнага стылявога, структурна-вобразнага наследавання паэтыцы танкаўскага верлібра (“Дарога полем – да маці...”, “Мой дзед спаць укладваўся...”, “Каб сагрэць каханую...”). Пазней свабодны верш А. Сыса становіцца ў большай ступені самастойным, пазбаўляецца ад празмернай сінтаксічна-структурнай рэгламентаванасці, набывае так уласцівыя паэту паўнагучча і глыбіню дыхання.

Наогул жа вершаваная форма, якая заўсёды несла ў сабе значны чалавечы сэнс, у А. Сыса надзвычай разнастайная. Складваецца ўражанне пры чытанні яго твораў, што форма паэтычнага выказвання зусім не абцяжарвала аўтара. Пачуццё, ведучы за сабой нялёгкую думу, вылівалася ў верш нязмушана, словы звязваліся адно з адным па нейкіх патаемных, ведамых ім адным законах.

Натуральнасць, свабода і лёгкасць паэтычнага самавыяўлення ў паэзіі А. Сыса спалучаюцца з яго далучанасцю да мастацкага вопыту як айчыннай, так і сусветнай паэзіі. Таму не варта глядзець на яго творчасць як на праяву выключна паэтычнай стыхіі. Паэт многаму вучыўся ў майстроў мастацкага слова як мінулага, так і сучаснасці.

А. Сыс, як паэт з непаўторным голасам, адметным бачаннем свету, узбагаціў айчынную паэзію новымі мастацкімі адценнямі. У агульнай панараме літаратурнага развіцця апошніх дзесяцігоддзяў, якія наогул вызначаліся актывізацыяй творчых, эстэтычна-філасофскіх пошукаў, паэзія А. Сыса вылучалася сваёй характэрнасцю. Галоўнай яе адметнасцю пры ўсёй экспрэсіўнай выразнасці вобразнага ладу, самавітасці мовы, мабыць, можна назваць такую якасць як с і н т э т ы з м, з’яву наогул у вялікай ступені характэрную для ўсёй нацыянальнай літаратуры. Менавіта ім абумоўлена здольнасць гэтага арыгінальнага паэта арганічна засвойваць, натуральна ўводзіць у кантэкст уласнай паэтычнай сістэмы самыя разнастайныя ўзоры мастацкага пісьма, элементы розных стылявых сфер. Сустрэнем у вершах А. Сыса і па-разанаўску філасофска-заглыбленае запытанне *“а якая яна мною?”*, звернутае да Зямлі, і вобраз валуноў-рагатуноў, якія адразу выклікаюць асацыяцыю з вобразам скіфскай бабы ўкраінскай паэтэсы Ліны

Кастэнкі. Міфалагічная паэтыка, якой у значнай ступені характарызуецца стылявая адметнасць паэзіі Сыса, мабыць, таксама звязана не толькі з нацыянальнай мастацкай традыцыяй. Некаторыя сімвалічныя вобразы паэта набылі сваё міфалагічнае значэнне, хутчэй за ўсё, не без уплыву паэтыкі Юрыя Кузняцова. Такія вершы, як “Пацір” (З паціра выплюхнулі слёзы, / і налілі праз край віна...”), “Плакала жанчына...”, “Я п’ю адзін чырвонае віно...” і інш., нясуць на сабе прыкметны адбітак эпатажнай вобразнасці рускага паэта. Аднак жа ўсё гэта дзівосным чынам становіцца менавіта *сысаўскім* паэтычным выказваннем, пераплаўляецца ў цэласны сплаў індывідуальнага мастацкага вопыту.

А. Сыс, як паэт з востра сучасным успрыманнем, звязаны з практыкай і светапоглядам мадэрністычнага кірунку сучаснай літаратуры, прадаўжаў і творча развіваў нацыянальныя мастацкія традыцыі. У гэтым спалучэнні на першы погляд, здавалася б, несумяшчальных тэндэнцый таксама выяўляецца сінтэтычная здольнасць узаемадзеяння з рознымі бакамі рэчаіснасці і мастацтва. Вышэй ужо гаварылася пра творчую вучобу Сыса ў Максіма Танка, паэта ўніверсальных мастацкіх магчымасцей, які быў здольна аб’ядноўваць у сваіх творах глыбінныя асновы народнага эстэтычнага вопыту з самымі найноўшымі, авангарднымі мастацкімі пошукамі. Аднак найбольш блізкімі А. Сысу былі мастацкі вопыт і творчы метад Янкі Купалы. А. Сыс, як нам уяўляецца, найбольш перакананы паслядоўнік і пераемнік купалаўскіх творчых запаветаў у паэзіі канца XX стагоддзя. І патрыятычная тэма, успрымаемая ў шырокім кантэксце экзістэнцыі чалавека, філасофскай праблематыкі, і эмацыянальная сугестыўнасць, скіраваная на непасрэдны душэўны кантакт з чытачом, яго перакананне, абарачэнне ў “сваю веру”, і зварот да міфалагічных вобразаў і матываў як своеасаблівай паэтычнай мовы, у якой захаваны нацыянальны светапоглядна-ментальны код – усё гэта ўяўляецца развіццём у новых гістарычных умовах купалаўскіх духоўных і эстэтычных прыярытэтаў. Сведчаць пра ўвагу да купалаўскай паэтыкі яскраванасць гукавой і рытміка-інтанацыйнай аранжыроўкі вершаванай мовы А. Сыса, выкарыстанне ім выяўленчых магчымасцей стылявых і сінтаксічных фігур і г. д. У прыватнасці, вялікае сэнсаўтваральнае значэнне ў вершах Сыса мае паўтор (адзін з самых шырока ўжываемых Купалам прыёмаў эмацыянальнага нагнятання), хоць апрача стылізацыйных функцый, ён у вершах паэта выконвае таксама і іншыя, больш набліжаныя да вымог сучаснай паэтыкі, функцыі.

Вось, напрыклад, як адмыслова ўпісваецца стары як свет прыём паўтору ў парадыгму сучаснага мастацкага светаадчування, што выяўляе сабою ўжо рэаліі новай, паслячарнобыльскай эпохі, у адным з вершаў Сыса:

Поле поле ў німбах сланечнікаў сланечнікаў
жоўты жоўты вецер пчолаў лашчыць лашчыць
страшна страшна страшна вее вее вее
жоўтым жоўтым жоўтым ветрам ветрам[1]

Што важней для мастацкага самасцвярджэння паэта – здольнасць быць разнастайным, зменлівым, увесь час непадобным на сябе папярэдняга, учарашняга? Або зусім наадварот – усталяванасць аўтарскай пазіцыі, выразная вызначанасць галоўнага кірунку, пастаянства ў выбары тых або іншых сродкаў мастацкага выражэння?

Пытанне ўвогуле рытарычнае, паколькі ў кожным канкрэтным выпадку яно вырашаецца па-свойму, у адпаведнасці са схільнасцямі, мастацкімі прыярытэтамі самога аўтара. Усё залежыць у канчатковы выніку ад прыроды паэтычнага таленту, ад тых спосабаў яго ўвасаблення, якія ён сам выбірае як унутрана яму не супярэчлівыя. А зрэшты, у той або іншай ступені ў творчасці кожнага сапраўднага паэта выяўляюцца, мабыць, абодва гэтыя бакі. Паэт не можа не быць у пастаянным руху, у пошуку адэкватных сродкаў выражэння сваёй зменлівай гістарычнай эпохі, выяўленні плыннасці чалавечага жыцця. Разам з тым ён абапіраецца пры гэтым на ўжо знойдзенае, на тое, што ўжо адстаялася, пэўным чынам выкрышталізавалася. Разам з няспынным пошукам адбываецца пастаяннае назапашванне гэтага ўнутрана сутнаснага, вызначальнага.

Калі азірнуць увесь немалы ўжо творчы набытак паэта Віктара Шніпа, то адразу кідаецца ў вочы, што паэзія яго зазнала значныя змяненні на шляху свайго развіцця. Пры тым яны датычацца ўсіх яе бакоў – як змястоўных, так і фармальных. Мяняліся з часам танальнасць, характар светаадчування, паэтыка, стыль. Ад прасякнутай святлом, даверлівым прыманнем жыцця, настраёвасці першых зборнікаў – да насычаных супярэчнасцямі і антаганізмамі, драматызмам, сарказмам і іроніяй кніг пазнейшага часу. І – адпаведна – назіраўся рух мастацкіх форм, адбываліся змены ў сферы паэтычнай мовы, рытміка-інтанацыйным ладзе верша.

Можна паспрабаваць умоўна вылучыць у творчасці Шніпа **тры** перыяды, якія прыблізна суадносяцца з дзесяцігоддзямі.

---

[1] Сыс А. Лён. Выбраныя творы. Паэзія, артыкулы, інтэрв'ю / А. Сыс. – Мінск: Кнігазбор, 2006. – С. 83.

Васьмідзесятыя гады – час юначых мар і надзей, святланосных адчуванняў, захопленага ўзірання ў шматаблічны, такі дзівосны і неспазнаны свет. Гэта, вядома, пара паэтычнага вучнёўства, актыўнага засваення мастацкага вопыту папярэднікаў і сучаснікаў, але, адначасова, і прыўнясення ў паэзію чагосьці такога, чаго ёй тады, мабыць, не даставала. А менавіта, непаўторнага спалучэння юнацкага наіву, даверлівага стаўлення да свету з сур'ёзнасцю і ўзважанасцю жыццёвых перакананняў, спавяданнем духоўных і маральных каштоўнасцей, якія былі звязаны ў першую чаргу з блізкім і зразумелым маладому паэту светам першавытокаў, зямлёй маленства. Глыбінная сувязь з роднай зямлёй, блізкімі людзьмі, землякамі застаецца для В. Шніпа і зараз, у пару паэтычнай сталасці, жыццёва неабходнай патрэбай, жывіць яго творчасць духаўздымнай энергетыкай. Мабыць, трывалая ўсталяванасць на гэтым жыццёвым грунце, моцная стрыжнявая аснова характару, у якім захавалася штосьці радавае, карнявое, прадвызначылі тое, што і ў дынамічныя, напоўненыя узрушлівымі падзеямі дзевяностыя гады паэзія В. Шпіпа, прадстаючы рознымі сваімі гранямі, выяўляючы ў сабе супярэчнасці часу, застаецца з'явай унутрана цэласнай.

Гэты, другі перыяд варта абазначаць як час творчых, ідэйна-эстэтычных пошукаў. Такім жа шматстайным, разгорнутым, адкрываючым бясконцае мноства напрамкаў і шляхоў, як рэальны свет, прадстае і свет мастацтва, паэзіі. Для творчага самасцвярджэння, рэалізацыі сваіх магчымасцей паэту хочацца апробваць як мага больш напрамкаў, прайсці многімі шляхамі і сцяжынамі. Гэта, мабыць, наогул адна з вызначальных прыкмет таленавітай асобы, выяўлення закладзенага ў ёй творчага патэнцыялу – менавіта вось такое самаадданае памкненне да найпаўнейшага спазнання ў мастацтве і жыцці ўсяго, што ўяўляе пэўную цікавасць, з чым можна непасрэдна судакрануцца, засвоіць, паспрабаваць па-свойму выказаць на мове ўласнай душы. Як нам уяўляецца, існуе несумненная крэатыўная залежнасць паміж шматфарбнасцю, багаццем, невычарпальнасцю жыцця і здольнасцю творчай асобы ўсё гэта ўспрыняць. Таму што адэкватнае ўспрыманне вымагае ў дадзеным выпадку неардынарных якасцей і з боку суб'екта – душэўнай адкрытасці, шырыні поглядаў, чуйнасці да ўсіх быццёвых праяў.

Сёння В. Шніп мае значныя мастацкія здабыткі, якія сведчаць пра тое, што многае ў яго шматграннай творчасці ўжо адстаялася, набыло выразныя формы, усталявалася як выяўленне арыгінальнага аўтарскага стылю. Аднак, думаецца, што і цяпер ім зусім не страчана

здольнасць да творчага эксперыменту, адчування рухомасці і зменлівасці паэтычнага слова, яго адпаведнасці дынаміцы жыцця.

В. Шніп адносіцца да ліку тых аўтараў, якія могуць вельмі натуральна і арганічна спалучаць пошукі новага ў мастацтве з фундаментальнымі, анталагічнымі жыццёвымі і эстэтычнымі каштоўнасцямі. І гэта ўласцівасць з'яўляецца наогул адной з самых характэрных адзнак нацыянальнай мастацкай свядомасці, вызначальнай адметнасцю літаратурнага развіцця. Сінтэзаваць, засвоіць, адаптаваць усё, што ўяўляецца прымальным і спрыяльным для далейшага руху, і ў той жа час заставацца з'явай выключна самабытнай, самадастатковай – у гэтым сутнасць дыялектыкі развіцця нашай літаратуры. Менавіта гэта дазволіла ёй прадстаць у сусветнай культурнай прасторы нацыянальна адметным феноменам. Пісьменнікі, якія прытрымліваюцца адзначанай лініі развіцця, могуць з поўным на тое правам называцца нацыянальнымі творцамі. В. Шніп у гэтым сэнсе – прадаўжальнік менавіта нацыянальных мастацкіх традыцый, творца, які ўзрос на нацыянальнай глебе, шматлікімі повязямі звязаны з быццём народным, з першаасновамі.

Айчынная гісторыя ў яго творах, асабліва баладнага тыпу, разгортваецца як гісторыя перш за ўсё асоб, канкрэтных людзей. Уменне глыбока пранікнуць у характар чалавека, раскрыць яго ўнутраны свет дазваляе наблізіць і ўзбуйніць постаці тых, хто пакінуў след у падзеях як даўняй, так і зусім нядаўняй нашай гісторыі. Пры гэтым трэба адзначыць, што эпічная разгорнутасць і панарамнасць у творах такога кшталту непарыўна сплаўляюцца з лірычным спосабам выражэння. Аўтар як бы перапісвае людскія лёсы на мову лірыкі, даючы магчымасць сваім героям выказацца ў сваіх маналогах гэтак жа шчыра і непасрэдна, як гэта робіць ён сам, калі прамаўляе ад свайго імя, выяўляючы свае ўласныя пачуцці і думкі.

Наогул жа трывалая спалучанасць асабовага і агульнага, сумоўе аўтарскага паэтычнага голасу з галасамі герояў з'яўляюцца характэрнымі прыкметамі паэзіі В. Шніпа на ўсім працягу яе развіцця. Безумоўна, у першых зборніках дамінавала лірычнае самараскрыццё, пераважалі інтанацыі, якія сыходзілі найперш ад уласных экзістэнцыйных перажыванняў, ад перапоўненасці пачуццямі. Аднак ужо і ў першым зборніку “Гронка святла” (1983) мы можам сустрэць прыклады таго, як з дапамогай літаральна некалькіх штрыхоў, дэталей паўстае яскравы вобраз іншага чалавека. Вось, напрыклад, зусім невялічкі верш – чатырохрадкоўе, у якім, тым не менш, высвечваецца ўсё жыццё немаладой жанчыны, выяўленае праз імгненне самотнай засяроджанасці:

Цыбулю мама у вянкі пляце,
Нібыта дочкам заплятае косы.
Ёй чуецца ў задумнай немаце
Гадоў забытых гоман шматгалосы.

Тут, у гэтым малюнку, і сапраўднасць рэальнасці, натуральнасць убачанага насамрэч моманту жыцця, і ў той жа час значнасць мастацкага абагульнення, якое выводзіць выяўленае на ўзровень не паўсядзённасці, а быцця. Вобраз маці, якая паглыбілася ва ўспаміны, вызначаецца сваёй шматзначнасцю, пэўнай загадкавасцю, глыбінёй псіхалагічнай трактоўкі.

Першая кніга В. Шніпа з такой мажорнай, прасвечанай наскрозь пачуццём юначай захопленасці жыццём, назвай – “Гронка святла” – складалася з вершаў, якія ўтрымлівалі ў сабе гарманічны пачатак, вызначаліся празрыстасцю вобразнага ладу, адчуваннем жыццёвай перспектывы. Тэматычна і змястоўна яны аб’ядноўваліся вакол ідэі роднаснай сувязі паэта з малой радзімай, бацькамі, землякамі. Вёска Пугачы, у якой нарадзіўся паэт, прадстала духоўным асяродкам, месцам, у якім найбольш адчувальная повязь аўтара з усім неабсяжным сусветам, з быццём наогул.

Ёсць на Валожыншчыне
вёска Пугачы,
Дзе рэчышчы сцяжын
не зараслі ў лугах,
У агародчыках красаюць касачы,
Буслы
На Захад
Сонца коцяць па дубах.

Яшчэ ў адным вершы паэт з гонарам за сваіх землякоў прамовіць: “Валожынскія мы!” Пачуццё далучанасці да зямляцкага таварыства, адчування чагосьці агульнага, што аб’ядноўвае ўсіх ураджэнцаў гэтага цудоўнага, маляўнічага, авеянага легендамі краю, з’яўляецца ўстойлівай, нязменнай рысай характару В. Шпіпа.

Паэтычны почырк В. Шніпа станавіўся з кожным годам усё больш выразным і ўпэўненым, разнастаілася яго стылявая мастакоўская палітра. Ды заўсёды захоўвалася ў яго паэзіі штосьці стрыжнявое, сутнаснае, што зыходзіла менавіта ад гэтай лучнасці з жыццёвай асновай, арыентаванасці на рэальна ўспрынятае і адчутае, тое, што разумелася як першаснае і неабходнае.

Паэтычны свет В.Шніпа з цягам часу разгортваўся ў бок метафарычнага пераасэнсавання, пашыраўся за кошт сімвалізацыі быцёвых праяў. Жыццёвыя рэаліі, застаючыся вельмі істотнай

часткай мастацкай прасторы, напаўняліся дадатковымі сэнсамі, уключаліся ў агульны кантэкст светаразумення, у якім не існавала мяжы паміж матэрыяльным і метафізічным. Свет, узбуйняючыся і ўскладняючыся, пазбаўляўся ў вачах паэта аднамернасці, а, разам з тым, і пэўных рыс гарманічнай упарадкаванасці, суладнасці. Ён паўставаў ва ўсёй сваёй супярэчлівасці, дысгарманічнасці, і ў гэтым, безумоўна, выяўляўся ўплыў бурлівых перамен часу.

У вершах В. Шніпа пачынаюць абазначацца прыкметы прытчавасці, міфалагічнага светаадчування. Усё большае пашырэнне атрымоўваюць вобразы-сімвалы, у якіх праз іх матэрыяльную абалонку праступаюць сэнсы іншай, паэтычна трансфармаванай рэальнасці. У кнігах, якія выйшлі ў дзевяностыя гады (“На рэштках Храма”, “Горад Утопія”, “Выкраданне Еўропы” і інш.), жыццё прадстае ў сваёй рэальнай паўнаважкасці, насычанасці няпростымі клопатамі і праблемамі. Пачуцці, якія апаноўваюць аўтара, яго лірычнага героя, вызначаюцца сваёй амбівалентнасцю, узаемапераходнасцю мажорных і мінорных таноў. Часам у асобных творах пачынае нават пераважаць даволі змрочны каларыт. Адным з найбольш выкарыстоўваемых у вобразна-стылявой палітры становіцца якраз чорны колер (“і цемра як чорная багна / чорнай крыві і сажы...”; “у атрутным тумане курганне, / чорны прывід на чорным кані...”, “у чорных вулках шукаю ратунку / ад маўклівай як камень самоты...” і г. д.). Якая відавочная і ўражвальная розніца, калі супаставіць такую вобразнасць з ранейшай, той, якая вызначала стылістыку і настраёвасць першага і наступных за ім зборнікаў!

Адным з цэнтральных вобразаў-сімвалаў паэзіі В. Шніпа стаў вобраз Храма. Гэты вобраз сапраўды вельмі шматгранны і шматзначны, ён у розных кантэкстах суадносіцца з розным жыццёвым зместам, выяўляе шматстайныя перспектывы духоўнага развіцця. Дарога да Храма як увасабленне жыццёвага ідэалу ўяўляецца паэту самым важным кірункам, у якім неабходна рухацца сучаснаму чалавеку дзеля таго, каб аднавіць у сабе стваральныя магчымасці, пазбавіцца таго, што не дае ім разгарнуцца. “На рэштках Храма” – так назваў паэт адну са сваіх кніг, акрэсліўшы тым самым экзістэнцыйную сітуацыю пераходнасці, чакання і прадчування змен. І зруйнаваны Храм – усё ж Храм, пакуль хоць бы ў адной душы не згасла святло, што ад яго зыходзіць. Для паэта якраз найважней тое, што адкрываецца ў людскіх душах. І надзеі, і спадзяванні (а яны цепляцца ў глыбіні падтэксту нават самых мінорных па сваёй настраёвасці вершаў) звязаны ў яго найперш з духоўнымі і маральнымі магчымасцямі сучаснага чалавека выстаяць, сцвердзіць

трываласць асноўных жыццёвых каштоўнасцей. “На гэтым свеце кожны – госць, / І хто як можа, так піруе. / Зямлю ўратуе прыгажосць... / Хто ж прыгажосць саму ўратуе?” – задаецца паэт пытаннем, па-свойму пераасэнсоўваючы вядомы пастулат. Пытанне гэта тоіць у сабе адказ.

Паэт шмат эксперыментуе якраз на перавале стагоддзяў, быццам спрабуючы адшукаць мастацкі адпаведнік крутабежнаму, зменліваму часу, імкнучыся выхапіць з несупыннай плыні імгненныя адбіткі вечнага жыцця. На сумежжы стагодддзяў, як падсумаванне вынікаў і развітанне з цэлай эпохай, гучаць паэтавы радкі:

Канчаецца дваццатае стагоддзе,
Нібы ў пустэльні шлях за небасхіл,
Нібыта з-пад вазоў дзядоўскіх пыл,
Нібыта крык у знішчанай прыродзе,
Канчаецца дваццатае стагоддзе…

Нягледзячы на такую акцэнтацыю на матыве *fin de siecle*, у гэтым і іншых творах В. Шніпа не знойдзеш сведчанняў рэзкага часавага абрыву. У працытаваным урыўку якраз выразна адчуваецца жаданне як бы расцягнуць развітанне з векам, у якім гэтулькі перажыта, спазнана. Выяўленню гэтага памкнення дапамагае ў дадзеным выпадку і структурная арганізацыя верша, размеранае нанізванне на стрыжнявую думку разнастайных асацыяцый-прыпадабненняў.

У настойлівых пошуках адпаведнай часу і сваёй мастакоўскай сутнасці формы паэтычнага выказвання, у непасрэднай далучанасці да складаных калізій сучаснага жыцця, В. Шніп паступова фармаваў сваю адметную манеру пісьма. Яе можна было б ахарактарызаваць як *баладны лад верша* (улюбёным жанрам, пры тым індывідуальна-аўтарскім, стала апошнім часам для яго балада). Аднак, нам думаецца, значэнне вынайдзенага паэтам творчага метаду далёка перасягае межы аднаго паэтычнага жанру. Калі гаварыць пра тую жанравую разнавіднасць балады, якая прадстаўлена ў творчасці В. Шніпа, то варта перш за ўсё адзначыць, што яна ўяўляе сабой спецыфічны спосаб разгортвання паэтычнага выказвання. Тут не так важна падрабязнае выяўленне паслядоўнасці падзей, знешніх у адносінах да героя, як унутраная сюжэтыка, якая перадае яго душэўныя рухі, напружаную плынь думак.

Шматлікія балады В. Шніпа ўяўляюць сабой своеасаблівыя псіхалагічныя партрэты прадстаўнікоў розных гістарычных эпох. Рэальнасць іх духоўнага вобліку дасягаецца за кошт сумяшчэння некалькіх ракурсаў бачання. Яны паўстаюць перад намі ў пэўныя

моманты свайго жыцця, пад час глыбокай засяроджанасці, калі адкрываецца перад унутраным зрокам абсяжны жыццёвы далягляд. Таму мы маем магчымасць успрымаць гэтыя вобразы ў іх аб'ектывізаванай увасобленасці і адначасова становімся сведкамі іх унутранага, духоўнага жыцця, перажывання імі канкрэтнай жыццёвай сітуацыі, якая разгортваецца перад імі.

У баладах В. Шніпа, лірызм, як адзнака суб'ектыўнага ўспрымання, цесна спалучаны з эпічным поглядам на сувязь асобы з шырокім кантэкстам гістарычнага развіцця. Гэта наогул характэрна для баладнага жанру. Але В. Шніп уносіць пры тым даволі істотныя нюансы, якія выяўляюць яго асабісты падыход да сучаснага выкарыстання старых жанраў. Звяртае на сябе ўвагу тое, што апрача звыклага абазначэння героя ў трэцяй асобе (*ён*), у баладах В. Шніпа прысутнічае і іншая займеннікавая форма – *ты*. Такім чынам, праз непасрэдны зварот да героя адбываецца дыялог, сутыкненне некалькіх пунктаў гледжання, розных свядомасцей і гістарычных эпох. Для В. Шніпа важней за ўсё выразна выявіць і вобразна ўвасобіць у сваіх творах тую духоўную, віртуальную прастору, у якой адбываецца гэтае плённае сумоўе.

Самым істотным момантам у выбудоўванні такога разгорнутага ў сваёй перспектыве мастацкага свету з'яўляецца імкненне да сінтэзу ўсіх магчымых сродкаў паэтычнага выражэння. У сучасных літаратуразнаўчых працах ужо досыць зацягалі да месца і не да месца ўжыванае слова *дыскурс*. Але ў дадзеным выпадку, нам здаецца, яно якраз дарэчы. Таму што як інакш назваць гэтую быццам памкнёнасць самога тэксту да самаўзнаўлення, свайго працягу? Як інакш ахарактарызаваць тую вольную плынь асацыятыўных вобразаў, якая несучы ў сабе непаўторнасць голасу аўтара, увесь час пашырае абсягі паэтычнага бачання свету?

Паэтычны свет В. Шніпа ў сваёй дынаміцы, пастаянным станаўленні раскрываецца якраз найбольш выразна праз счапленні, нанізванні асацыяцый, прыпадабненняў, параўнанняў. Па сутнасці, усё адлюстроўваецца і праламляецца ва ўсім, і ў гэтым выяўляецца адзінства быцця і, разам з тым, яго пастаянная зменлівасць, рухомасць. Аснову дадзенага паэтычнага свету складаюць спрадвечныя з'явы і рэчы, з якімі чалавек вымушаны суадносіць сваё жыццё. Гэтыя архетыповыя вобразы-праявы быцця, такія як дарога, храм, крыж, віно, сад, камяні і г. д., найбольш часта сустракаюцца апошнім часам у творах В. Шніпа. Аднак пры гэтым не ўзнікае адчування замкнёнасці ў абмежаваным коле з'яў, паколькі кожны раз у новым паэтычным кантэксце яны, гэтыя адвечныя праявы,

прадстаюць у іншым асвятленні, у спалучанасці з рэальным лірычным перажываннем, за якім адкрываюцца штораз новыя, нязведаныя быццёвыя перспектывы.

У дзюх апошніх па часе выдання кнігах (“Балада камянёў”, 2006; “Страла кахання, любові крыж”, 2008) В. Шніп побач з вершаванымі творамі змясціў празаічныя. І гэты пераход ад паэзіі да прозы, зафіксаваны ў межах адзінай мастацкай прасторы кнігі, прадстае як цалкам натуральны і мэтазгодны. Па сутнасці, гэта яшчэ адно пацвярджэнне асваення аўтарам новых магчымасцей мастацкага выяўлення пры захаванні цэласнасці паэтычнага светаадчування. Дзённікавая і лірычная проза Шніпа яшчэ больш акцэнтуе складаную ўзаемазалежнасць у яго мастацкім свеце канкрэтна-адчувальнага, рэчыўнага і метафізічнага, духоўнага. Гэтыя палюсы быццам увесь час аддаляюцца адзін ад аднаго, пашыраючы тым самым сферу эстэтычнага ўспрымання, але пры гэтым захоўваючы сваю асноўную прыцягальную ўласцівасць.

Хоць паэзія і з’яўляецца сканцэнтраваным выражэннем асабовай суб’ектыўнасці, выяўленнем унутранага свету аўтара, які толькі час ад часу як бы хаваецца за маскай “лірычнага героя”, аднак жа яна, можа як ніякі іншы від літаратурнай творчасці, патрабуе якраз водгуку з боку тых, каму адрасуецца, да каго прамаўляецца. Гэта заканамерны працэс, абумоўлены прыцяжэннем і ўзаемадапаўненнем супрацьлегласцей. Паўсталае з глыбіняў душы павінна ўраўнаважыцца і апраўдацца тым, з чым чалавек адчувае жыццёвую, самую крэўную сувязь. Скіраванаму ў сусвет, у духоўную прастору, паэтычнаму слову на яго “зваротным шляху” да аўтара патрэбна данесці атрыманыя рэзанансныя “пацверджанні” – толькі ў такім выпадку паэтычнае самавыяўленне ператвараецца ва ўнутраны дыялог.

Заклапочанасць паразуменнем з чытачом, адчуванне патрэбы ў чытачу адразу стала адной з вядучых тэм Л. Галубовіча, а калі браць шырэй, дык і вызначальным момантам аўтарскай творчай праграмы. Айчынная паэзія, як зрэшты і сусветная, паступова страчвала свайго чытача, у ранейшыя часы ўсё ж такі адносна шматлікага. Працэс гэты набываў глабальны характар, паколькі змянялася, па сутнасці, эпоха. З літаратурацэнтрычнай яна пераўтваралася ў арыентаваную на іншыя сродкі эстэтычнай і гуманітарнай камунікацыі.

Першы верш у першым зборніку Л. Галубовіча “Таемнасць агню” (1984) якраз пра таго, хто здолее зразумець думы і настроі паэта, з кім можна падзяліцца самым запаветным.

Шукаю чытача –
Хаўрусніка душы,

Які б з майго пляча
Цяжар пералажыў

І на сваё плячо...
Лягчэй дайшлі б да мэты.[1]

Такі вось вобраз і д э а л ь н а г а чытача ўяўляецца паэту. Чытача-супольніка, у аднолькавай ступені з аўтарам адказнага за цяжар жыцця. Далей у тым жа вершы якраз гаворыцца пра сітуацыю з чытачом: "Так мала чытачоў, / І тыя ўсе паэты". Прыклад, дарэчы, характэрнай для стылю Л. Галубовіча афарыстычнасці выказвання, фармулявання сваіх адносін да людзей і свету ў выразна артыкуляванай форме роздуму, запытання, якія прадстаюць не як канчатковае падвядзенне вынікаў, а як падстава для сустрэчнага роздуму чытача, *дадумвання* ім прапанаванай яму сітуацыі.

Аб тым, наколькі важным для паэта з'яўляецца дыялог з чытачом, сведчыць тое, што яго кнігі незменна адкрываюцца менавіта зваротам да чытача, своеасаблівым пасланнем яму, якое ўтрымлівае самае галоўнае – надзею на паразуменне. У першай кнізе гэта спадзяванне на тое, што "хоць душа адна / на слова адзавецца". У наступнай, у назву якой якраз увайшло гэтае ключавое для яго слова – *душа* ("Споведзь бяссоннай душы", 1989), прадпасылаючы плён сваіх "шасці будзённых гадоў", паэт гаворыць:

Гэта скруха мая і боль,
Гэта радасць і спадзяванне
На сустрэчу, чытач, з табой,
На – душы з душою – спатканне.[2]

У зборніку ж, які выйшаў у 1994 годзе ("Заложнік цемры"), першым змешчаны верш, названы аўтарам "Паэтычным аўташаржам". Гэта таксама зварот да чытача, аднак ён адрозніваецца ад папярэдніх пасланняў як сваёй канцэптуальнай скіраванасцю, так і фармальнымі адзнакамі. Змянілася эпоха, змяніўся і паэт. Не толькі яго адносіны да свету, да хуткаплыннага часу, але інтанацыя прамаўлення, унутраная напружанасць радка. Больш прыкметнай стала іронія і самаіронія ў, можа быць, занадта сур'ёзнага напачатку паэта, скіраванага найперш на адкрыццё ў жыцці сутнаснага.

Напэўна, гэта ў вышэйшай ступені заканамерна, што паэт з такімі трывалымі повязямі з жыццёвай рэальнасцю ў той жа час

[1] Галубовіч Л. Таемнасць агню. Вершы / Л. Галубовіч. – Мінск: Маст. літ., 1984. – С. 9.
[2] Галубовіч Л. Споведзь бяссоннай душы. Лірычны дзённік / Л. Галубовіч. – Мінск: Маст. літ., 1989. – С. 3.

вельмі чуйны да таго, як мастацтва паэтычнага слова суадносіцца з духам эпохі, яе настроямі. Шлях паэта – шматмернае паняцце, якім звычайна вымяраецца значнасць творцы і адпаведнасць яго творчага набытку спадзяванням і памкненням сучаснасці. Калі акінуць позіркам творчасць Галубовіча за некалькі дзесяцігоддзяў яго актыўнай і плённай працы (хоць яна і не вылілася, як у некаторых іншых, у бязмерна расцягнуты шэраг кніжак), то, мабыць, гэтае панятце – *шлях паэта* – тут будзе вельмі дарэчы. Таму што нягледзячы на, здавалася б, роўнасць развіцця яго паэтычнага таленту, заяўленага так адразу і рашуча, на арганічную цэласнасць яго мастацкага свету, унутраная душэўная праца (а яна якраз і з'яўляецца асноўнай прыкметай *шляху паэта*), мяркуючы па творах, была ўвесь час напружанай і скіраванай на пераадоленне супраціву як жыццёвага, так і творчага матэрыялу. Ёю ўрэшце і абумоўліваецца тое, што паэзія Галубовіча (а пазней і не толькі паэзія) прадстае з'явай жывою, дынамічнай, пазбаўленай скоўваючай зададзенасці і адналінейнасці развіцця.

А гэтаму арганічнаму адчуванню *шляху* зусім не шкодзіць натуральная цэласнасць паэтычнага свету як адмысловай сістэмы. Галубовіч не баіцца паўтораў пэўных ключавых вобразаў, матываў, прыёмаў, якімі яго творы аб'ядноўваюцца ў значна больш абсяжнейшае ідэйна-мастацкае адзінства. Звернем увагу хоць бы на тыя ж назвы яго кніг. Назва першага зборніка *"Таемнасць агню"* перагукваецца з выбраным, выдадзеным у серыі "Бібліятэка беларускай паэзіі" – *"Таемнасць споведзі"*. Той жа *агонь* выступае ў апазіцыі да іншай назвы – *"Заложнік цемры"*. Слова *споведзь* прысутнічае ў назве яшчэ адной кнігі – *"Споведзь бяссоннай душы"*. Такім чынам, ужо ў назвах кніг акрэсліваецца кола пастаянных, важнейшых матываў. Матываў, якія, між тым, у кожным канкрэтным выпадку раскрываюцца па-свойму, выяўляючы сваё кантэкстуальнае значэнне.

Паэзія Л. Галубовіча наскрозь прасякнута вобразамі-канцэптамі сімвалічнага характару, якія ў сваёй сукупнасці прадстаўляюць аўтарскі погляд на свет, яго ўяўленні пра духоўныя, метафізічныя і творчыя магчымасці чалавека. Звяртае на сябе ўвагу, напрыклад, верш, які даў назву першаму зборніку паэта – "Таемнасць агню". Самы шырокі сімвалічны сэнс можа быць вычытаны з гэтага твора пра сутнасць чалавечага жыцця. Той агонь, "якім мы праведна згараем", – гэта і само жыццё ў яго раскрытасці быццю, і яго творчая памкнёнасць, і ўвогуле штосьці, што не паддаецца разгадцы. Больш канкрэтызавана творчая састаўная гэтага сімвала выяўляецца ў іншым вершы з таго ж зборніка. У вершы "Тварцам агню" на першы

план якраз выходзіць тое, што датычыцца самога працэсу творчасці як духоўнай самааддачы: “Гарым, ствараючы, згараем / Ды саграваем іншых мы”.

Такім чынам, не толькі прадметнасць светаўспрымання, набліжанасць да рэальных жыццёвых праблем і сітуацый вызначалі адметнасць паэзіі Галубовіча. Хоць крытыка звярнула ўвагу найперш на гэты, рэчыўны бок мастацкага свету маладога паэта. В. Палтаран, да прыкладу, ва ўжо згаданай прадмове да “Таемнасці агню” пісала: “Свет паэзіі Леаніда Галубовіча – актыўны, дзейны, працавіты. Тут расце хлеб, шумяць над нівамі ліўні, стукаюць сякеры цесляў і ламы далакопаў, – адным словам, тут чалавек і прырода робяць сваю адвечную справу, якая і стаецца зместам вершаў паэта”. Хораша сказана! Сапраўды, гэта ўсё выяўлена надзвычай рэльефна і самавіта ў вершах Галубовіча. З тонкай прарысоўкай чалавечых характараў літаральна некалькімі штрыхамі. Разам з тым крытык падкрэслівае, што “малюнак жыцця, жыццёвае назіранне” ў вершах паэта выконваюць значна большую, чым проста рэпрэзентатыўную, ролю. Яны імкнуцца “стаць думкаю пра жыццё”. Так, медытатыўнасць – гэта таксама вызначальная характэрнасць галубовічаўскай паэзіі. В. Палтаран вельмі дакладна вызначыла асноўную асаблівасць гэтай медытатыўнасці – яе жыццёвую аснову, паўставанне думкі з самых глыбіняў звычайнага людскога існавання. Надзвычай вобразна, метафарычна ахарактарызавала В. Палтаран, якая і сама была выкшталцоным майстрам мастацкага слова, думку паэта – “на дзіва здаровая, з камячкамі мацерыковай глебы на корані”.

І ўсё ж, і ўсё ж... Яшчэ раз хочацца паўтарыць: не меншую, а мабыць такі і большую ролю, чым прадметныя вобразы, рэаліі, у мастацкім свеце Галубовіча адыгрываюць якраз паэтычныя ўвасабленні глыбінных быццёвых уласцівасцей і прыкмет, архетыповыя вобразы. Вось, да прыкладу, як паслядоўна суадносяцца-супрацьпастаўляюцца паэтам дынамічнай, зменлівай прыродзе тварэння, расходванню сваіх сіл і здольнасцей зусім іншыя якасці – устойлівасці, трываласці, выразнага ўсведамлення непарушнасці спрадвечных жыццёвых і духоўных каштоўнасцей.

У гэтай сістэме вобразных канцэптаў вылучаецца матыў, які абазначаецца аўтарам шматзначным дзеясловам в ы с т а я ц ь. Ён адносіцца як да асабовага свету чалавека, так і да ўніверсальных уласцівасцей быцця. Прыроднае і чалавечае, адлюстроўваючыся адно ў адным, суадносяцца ў Галубовіча найперш гэтай якасцю, успрымаемай як абавязак. Прырода паўстае своеасаблівай школай мужнасці і трываласці, прыкладам, які заўсёды перад вачыма: “Стой на

сваім – як, паглядзі – / Вунь дрэвы скручаныя ў садзе". Апакаліптычнае светаадчуванне пераадольваецца традыцыйнай для беларускай філасофскай лірыкі схільнасцю да паяднання духоўна ўзвышанага, метафізічнага з зямным, непасрэдна ўспрымаемым, з тым, на што можна так вось проста паказаць рукой *("паглядзі", "вунь")*.

Счарнелы, грозны небасхіл
Усё з зямлёй змяшае разам...
Прадухіліць не маеш сіл,
А выстаяць – твой абавязак.[1]

Выстаяць – гэта значыць заставацца самім сабою і ў той жа час быць адкрытым усім праявам жыцця, адчуваць усёй сваёй істотай рух часу, яго гістарычную значымасць.

Галубовіч з'яўляецца прадаўжальнікам характэрнай у вялікай ступені для беларускай паэзіі традыцыі гаварыць непасрэдна і прама пра самае істотнае і набалелае. У адным з вершаў ён цалкам у духу традыцый класікаў усклікае: "Мне ж баляць людскія болі, / Ды і ўласны боль тужляе... / Праўды! Веры! Хоць бы солі / Той, што раны выяўляе". У працытаваных радках, дарэчы, прыкметна і ўласная аўтарская інтанацыя, узгагачаная вопытам сучаснага асацыятыўнага паэтычнага мыслення. І хоць дадзены верш заканчваецца спецыялным акцэнтам аўтара на тым, што ён піша "аб свеце белым / так як ёсць – адкрытым тэкстам", гэтая адкрытасць, вядома, нічога не мае агульнага са спрошчанасцю і голай публіцыстычнасцю.

З не меншай уважнасцю і зацікаўленнем, чым да сутнасных асноў жыцця чалавека, адносіцца Галубовіч і да таго, што звязана з яго існаваннем як творцы, паэта. Вершы пра паэтычную творчасць, яе прыроду і прызначэнне, гэта наогул надзвычай характэрная з'ява ў сучаснай літаратуры. У Галубовіча такіх твораў, у якіх выяўляе сябе мастацкая самарэфлексія, даволі багата. У зборніку "Таемнасць агню" звяртаў на сябе ўвагу верш "Паэзія", дзе праз шэраг метафарычных азначэнняў аўтар спрабаваў акрэсліць тыя абсяжнейшыя сферы быцця, якіх кранаюцца паэтычная думка і пачуццё. Паэзія ў сваёй шматаблічнасці і невычарпальнасці ахоплівае ўсе праявы жыцця асобы, адухаўляючы іх, надаючы ім вышэйшы сэнс. Суаднясеннем у вершы блізкіх па гучанні слоў падкрэсліваецца кантрастнасць паэтычнага свету, амбівалентнасць погляду аўтара на з'явы рэчаіснасці.

Ты – боль, паэзія. Ты – быль.
Твае суровыя законы

---

[1] Галубовіч Л. Таемнасць споведзі. Вершы / Л. Галубовіч. – Мінск: маст. літ., 1993. – С. 51.

Не для забаў, не для гульбы –
А пошук ісціны да скону.[1]

Сапраўды, у паэзіі свае, адмысловыя законы, не чужыя яны і парадаксальнасці. Як і ў гэтым выпадку: нібыта адмаўляецца гульнёвы пачатак, а насычанасць верша каранёвымі, унутранымі

У вершы “Паэзія”, як і ў іншых творах падобнага кшталту, Л. Галубовічам выразна выяўлены погляды на паэзію і яе суадносіны з жыццём, сфармулявана, па сутнасці, цэласная аўтарская канцэпцыя, у якой феномен паэтычнай творчасці вывяраецца жыццёвымі, духоўнымі каштоўнасцямі. Паэзія для яго не зводзіцца да напісання вершаў (згадайма някляеўскае выслоўе: “Паэт не той, хто вершы піша...”, за якім, дарэчы стаіць пушкінскае “не тот поэт, кто рифмы плесть умеет...”), яна прадстае як адметны спосаб духоўнай экзістэнцыі, як тое, што аўтар толькі імкнецца ўмясціць у радкі, ці, хутчэй за ўсё, – між радкамі. Свой пункт гледжання Л. Галубовіч вобразна-канцэптуальна і нават палемічна выказаў у адным з вершаў:

Паэзія – жыццё да верша,
Да слоў, да першага радка...

Разам з тым паэт вельмі ўважлівы да таго, як увасабляюцца, якую форму і лад набываюць гэтыя д а в е р ш а в ы я моманты паэтычнага жыцця асобы ў самім тэксце. Галубовічаўскі верш (як спосаб структурнай арганізацыі паэтычнага выказвання) адносіцца, несумненна, да *класічнага* тыпу, для якога характэрны выразныя, суразмерна гарманічныя формы. Крытыка, здаецца, не надта завастрала ўвагу менавіта на *фармальных* якасцях твораў Л. Галубовіча. А гэты акцэнт якраз варта зрабіць, калі мы хочам мець паўнейшае ўяўленне аб тым, як напрыканцы ХХ стагоддзя рэалізоўвала сябе, якім чынам уключалася ў новы грамадска-культурны кантэкст багдановічаўска-куляшоўская лінія паэтычнага развіцця, тая традыцыя, прадстаўнікі якой заўсёды адчувалі адказнасць “перад строгім вершам, яго пачаткам і канцом”.

Паэтычныя здабыткі Л. Галубовіча сведчаць аб тым, што класічны тып верша дзейсны і ў сучаснай літаратурнай сітуацыі, здольны выявіць адчуванні сучаснага чалавека. Здольны ён таксама і да пэўнай трансфармацыі, адаптавання да новага сацыякультурнага і мастацкага кантэксту. Гэта асабліва заўважна было на працягу апошняга дзесяцігоддзя мінулага стагоддзя, з завяршэннем якога

---

[1] Галубовіч Л. Таемнасць споведзі. Вершы / Л. Галубовіч. – Мінск: маст. літ., 1993. – С. 7.

супаў выхад кнігі пад назвай "Апошнія вершы Леаніда Галубовіча" (Полацк, 2000).

Трэба наогул заўважыць, што класічная плынь у паэзіі, як і любая іншая, не можа паўнавартасна развівацца, т о л ь к і ўзнаўляючы самую сябе, гэта значыць, паўтараючы ад пачатку зададзеныя ўзоры. Захоўваючы пэўную структурную і светапоглядную аснову, несучы ў сабе своеасаблівы ген *класічнасці*, яна разам з тым адкрыта для дыялогу з часам. Вядома, пры ўмове, калі яна, па выразу М. Багдановіча, "паэзія жывая".

Зборнікі "Заложнік цемры", "Апошнія вершы Леаніда Галубовіча" адрозніваюцца ад папярэдніх больш прыкметнай пазнакай драматызму быцця, напружаным сутыкненнем супрацьлеглых кірункаў, супярэчнасцей паміж духам і матэрыяй, жыццём і нябытам

Паэзія, якая разумеецца як лад жыцця і адносіны да свету, – гэта для Галубовіча якраз найважней. Жыць п а э т ы ч н а неабавязкова азначае фіксавання ўсіх момантаў такога жыцця ў літаратурнай форме, у выглядзе строга вызначаных, асвечаных вершатворчай традыцыяй прыёмаў пісьма. Паэт, які напісаў у свой час "Эпітафію верблібру" як неўласцівай яго паэтычнаму дыханню форме мастацкага самавыяўлення ("Не магу я пісаць верлібрам. / Задыхаюся ад арытміі радка"), пачаў звяртацца пазней усё часцей і да гэтага жанру. Наважуся выказаць меркаванне, што гэта выклікана таксама і адчуваннем пэўных межаў для магчымасцей выяўлення ўсталяваных форм паэтычнага выражэння. Галубовіча як бы бянтэжыць сама магчымасць падыходу да паэзіі як да прафесійнага занятку з цвёрдай мэтавай устаноўкай.

Л. Галубовіч вылучае ў адным са сваіх вершаў мастацка-рэфлексіўнага характару т р ы магчымыя падыходы да паэтычнай творчасці, якімі вызначаецца набліжанасць/аддаленасць аўтара ад сутнасці паэтычнага: *складанне вершаў, напісанне* і *стварэнне*. Нялёгкае ўзыходжанне на трэці ўзровень стаецца мэтай для таго творцы, які імкнецца да самага поўнага ўвасаблення свайго мастацкага і чалавечага прызвання. Але ці дасягальная ўвогуле такая высокая мэта ў сваім абсалюце?

Напэўна, сапраўды недасягальная. Таксама як невырашальнай па сутнасці з'яўляецца вечная дылема: паэзія ж ы ц ц я і жыццё ў п а э з і і – у чым у большай ступені выяўляецца духоўны патэнцыял чалавека? Выглядае на тое, што Л. Галубовіч апошнім часам усё больш схіляецца да меркавання аб перавазе *паэтычнасці* самога жыцця (нават ва ўсёй будзённасці і вонкавай някідкасці яго праяў) над фармалізацыяй паэтычнага светабачання праз творчы акт. Усё

адно “чарнільныя словы”, якія паэты “грувасцяць” на паперы не могуць зраўняцца са “словам адтуль”, са Словам, якое зыходзіць з “вуснаў першародных”. Ад самога жыцця, з яго таямнічых глыбінь ідзе гэтая прасякнутасць духам першатворнасці.

6. ПАЛІФАНІЯ ЯК ПРЫНЦЫП АРГАНІЗАЦЫІ МАСТАЦКАЙ ПРАСТОРЫ ТВОРА

Аналіз купалаўскіх вершаў паказвае яшчэ, апрача ўсяго іншага, як складана і шматмерна разгортваюцца ў яго паэзіі дыялагічныя формы, спалучаючы кругагляд аўтара не толькі са свядомасцю яго герояў і патэнцыйнага чытача, але і з рознымі сферамі і пластамі рэчаіснасці, аспектамі быцця. Пытанні задаюцца аўтарам, яго лірычным героем, быццю, светаўладкаванню, прыродзе, часу. Такое сумоўе набывае выразныя рысы філасофскага медытавання, эстэтычна арыентаванай рэфлексіі. Гэта традыцыя трывала ўсталюецца і будзе развівацца ў беларускай літаратуры ўсіх наступных, услед за класічным, перыядаў.

Дыялагічнасць у шырокім сэнсе гэтага паняцця амаль не даследавалася беларускім літаратуразнаўтвам. Між тым гэта надзвычай істотны бок структурнай і канцэптуальнай арганізацыі мастацкага свету як асобнага літаратурнага твора, так і творчасці пісьменніка ў цэлым. Праз дыялагічнасць, якая разумеецца як разгорнутасць і адкрытасць суб’екта ў адносінах да самай шырокай сферы яго экзістэнцыявання, выяўляецца яго духоўная змястоўнасць, своеасаблівасць спалучэння светапоглядных адзнак з канструктыўнымі элементамі паэтыкі. Менавіта такі характар дыялагізму меў на ўвазе М. Бахцін, калі пісаў: “Дыялагічныя адносіны – з’ява значна больш шырокая, чым адносіны паміж рэплікамі кампазіцыйна выражанага дыялогу, гэта – амаль універсальная з’ява, якая пранізвае ўсё чалавечае маўленне і ўсе адносіны і праявы чалавечага жыцця, наогул усё, што мае сэнс і значэнне”[1].

У кнізе “Праблемы паэтыкі Дастаеўскага” вялікі рускі вучоны выклаў тэорыю мастацкай паліфаніі, якая грунтуецца на дыялагічных, раўнапраўных адносінах розных свядомасцей у структуры мастацкага цэлага. М. Бахцін разглядае раманы Ф. Дастаеўскага як адкрыццё “новага тыпу мастацкага мыслення” (3). На думку даследчыка, “Дастаеўскі стварыў як бы новую мастацкую мадэль свету, у якой многія з асноўных момантаў старой мастацкай

---

[1] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – С. 56.

формы падвергліся карэннаму пераўтварэнню” (3). Сутнасць такой паліфанічнасці мастацкага свету раманаў Ф. Дастаеўскага заключаецца ў тым, што геніяльны рускі пісьменнік упершыню адыйшоў ад прынцыпаў маналагічнага рамана, у якім героі пададзены з адной дамінуючай пазіцыі, з пункту гледжання аўтара.

У раманах Ф. Дастаеўскага, як падкрэслівае М. Бахцін, суадносяцца між сабой, утвараючы мастацкую цэласнасць, раўнапраўныя, паўнавартасныя індывідуальныя светы. Робячы крытычны агляд дастаеўсказнаўчых прац, М. Бахцін адзначае, што ў некаторых яго папярэднікаў былі ўжо спробы вызначэння своеасаблівасці мастацкага свету пісьменніка як прадстаўленага шматгалосся. Так, напрыклад, Вяч. Іваноў бачыў у ім імкненне “сцвердзіць чужое “я” не як аб’ект, а як іншы суб’ект – *“ты еси”* (17). Л. Гросман у працы “Паэтыка Дастаеўскага” (1925) адзначаў як найбольш характэрную асаблівасць раманаў пісьменніка сумяшчэнне ў структуры аднаго твора самых разнародных і, на першы погляд, несуадносных між сабой нарацыйных форм.

Разам з тым М. Бахцін падкрэслівае, што ў большасці даследаванняў не звярталася належнай увагі на тое, якім чынам шматстайнасць поглядаў на свет, характэрная для галоўных раманаў Ф. Дастаеўскага, выяўляецца менавіта ў паэтыцы, прадвызначаючы кампазіцыйна-структурную і моўна-стылявую адметнасць твораў. На яго думку, якраз увасобленасць паліфаніі ў с т р у к т у р ы твора, яе стасункавасць з фармальнымі і кампазіцыйнымі элементамі і робіць прозу Ф. Дастаеўскага новым крокам у развіцці сусветнай літаратуры. “Слова героя пра сябе самога і пра свет таксама паўнаважкае, як звычайнае аўтарскае слова; яно не падпарадкавана аб’ектнаму вобразу героя як адна з яго характарыстык, але і не служыць рупарам аўтарскага голасу. Яму належыць *выключная самастойнасць у структуры твора* (вылучана мной. – *Я. Г.*), яно гучыць як бы п о б а ч з аўтарскім словам і асаблівым чынам спалучаецца з ім і з паўнацэннымі ж галасамі другіх герояў”[1]. Самым важным, як лічыць М. Бахцін, з’яўляецца не канстатацыя жыццепадобных адзнак асобы героя, а вызначэнне “спосабаў яе мастацкага бачання *(ви́дения)* і выяўлення ва ўмовах пэўнай мастацкай канструкцыі – рамана” (15). М. Бахцін пастаянна акцэнтуе ўвагу на гэтым моманце, неаднаразова паўтараючы ў сваёй працы, што Ф. Дастаеўскі перш за ўсё прадстае наватарам у галіне паэтыкі, як сваральнік новага тыпа рамана з адметнай ад усіх ранейшых узораў арганізацыяй нарatыўнай

[1] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – С. 8.

прасторы, суаднесенасцю разнахарактарных і рознапланавых прыёмаў і форм увасаблення свядомасці (унутранага свету) герояў у структуры твора як завершанага цэлага. Каб зразумець спецыфіку паліфаніі, неабходна адметнасць становішча героя вызначаць не праз тэму, псіхалогію і інш., а "ўсёй сукупнасцю асаблівых мастацкіх прыёмаў пабудовы рамана, упершыню ўведзеных Дастаеўскім" (17).

Такім чынам, яшчэ раз адзначым: у бахцінскай тэорыі паліфаніі як новага ў параўнанні папярэднімі тыпу арганізацыі празаічнага дыскурсу акцэнт прыпадае менавіта на формы і спосабы арганізацыі мастацкага свету, у якім адметнасць і самастойнасць бачання героя выяўляецца праз пэўным чынам суаднесеныя кампаненты і ўзроўні мастацкай структуры. У канцэпцыі дыялагізму М. Бахціна менавіта дадзеная еднасць і ўзаемаабумоўленасць светапоглядных установак і асаблівасцей паэтыкі, як нам уяўляецца, з'яўляецца найбольш прадуктыўнай у метадалагічным плане і для сучаснага літаратуразнаўства. Мы спыніліся даволі падрабязна на вучэнні выдатнага рускага літаратуразнаўца якраз зыходзячы з падобных меркаванняў. Ракурс даследавання фармальна-змястоўных суадносін, адкрыты М. Бахціным, несумненна, можа больш актыўна дастасоўвацца да беларускага літаратурнага матэрыялу. Пры гэтым нас не павінна бянтэжыць тое, што ў чыстым выглядзе такі паліфанічны, шматгалосы раман, як у Ф. Дастаеўскага, у беларускай прозе не створаны, хоць уплыў рускага класіка на асобных беларускіх празаікаў, у першую чаргу на К. Чорнага, відавочны, і ён грунтоўна вывучаны беларускімі даследчыкамі. Гаворка, зрэшты, ідзе пра пераймание творчай манеры і стылю вялікага рускага пісьменніка. Сам М. Бахцін падкрэсліваў, што яго аналіз паліфаніі як прынцыпа структурнай арганізацыі мастацкай прасторы літаратурнага твора далёка выходзіць за межы творчай практыкі аднаго пісьменніка. Проста ў пяці асноўных раманах Ф. Дастаеўскага гэты прынцып увасоблены найбольш поўна і найвыразней.

Варта адзначыць і тое, што М. Бахціным уведзены ў літаратуразнаўчы ўжытак вельмі важныя тэрміны, актывізацыя выкарыстання якіх у сучаснай даследчай парадыгме можа значна паглыбіць нашы ўяўленні пра шматграннасць літаратурнага працэсу, больш дакладна вызначыць абсягі мастацкага свету твора. Апрача такіх найбольш часта згадваемых сёння паняццяў, як *паліфанія* і *дыялог,* вучоным выкарыстоўваліся тэрміны *бачанне (ви́дение), кругагляд (кругозор) і інш.* Гэтыя паняцці і тэрміны з'яўляюцца надзвычай прыдатным інструментарыем для аналітычнага

пранікненне ў глыбіні мастацкага свету, выяўленне сузалежнасці светапогляду аўтара/героя і паэтыкі твора.

Самым істотным у пашырэнні кругагляду героя беларускай прозы ў XX ст. з'яўляецца якраз наданне герою большай самастойнасці ў выяўленні ўнутранага свету і прыняцці ім лёсавызначальных рашэнняў. Пад час свайго няпростага развіцця беларуская проза імкнулася пераадолець тэндэнцыю да наўпроставага выражэння героем аўтарскіх думак і адчуванняў, калі герой, па сутнасці, станавіўся рупарам аўтарскіх ідэй. З другога боку, празмерная аб'ектывізацыя, пры якой свет героя выяўляўся з якойсьці адстароненай, агульнай пазіцыі, не магла раскрыць усю паўнату і шматграннасць духоўнага вобліка літаратурнага героя, прыводзіла да панылай і павярхоўнай апісальнасці. У супрацьдзеянні двум гэтым крайнасцям і адбываўся рух беларускай літаратуры да раскрыцця ўнутранага свету чалавека, яго шматлучных повязей з жыццём і часам.

Прыклад выразнага выяўлення адметнага бачання свету героем з'яўляецца трылогія Я. Коласа "На ростанях". У аповесцях трылогіі, па сваіх жанравых якасцях набліжаных да рамана, маладая беларуская проза выявіла свой творчы патэнцыял, паказала, што здольная да стварэння адметнага мастацкага свету, які вызначаецца не толькі сваёй прадметнай увасобленасцю, але і духоўна-інтэлектуальнымі характарыстыкамі. Жыццё галоўнага героя трылогіі Андрэя Лабановіча прадстае як працэс няспынных духоўных, філасофска-маральных пошукаў, напоўнена самарэфлексіяй, спробамі аналітычнага пранікнення ў сутнасць быцця.

Экзістэнцыя галоўнага героя выяўляецца ў аповесцях у складанай спалучанасці разнастайных формаў моўна-стылявога ўвасаблення, у кампазіцыйнай шматслойнасці розных спосабаў аповяду. Раскрыццю ўнутранага свету Лабановіча можа ў значнай ступені садзейнічаць вызначэнне агульных прынцыпаў наратыўнай стратэгіі ў гэтым творы Я. Коласа. На адметнасць узаемадзеяння ў трылогіі Я. Коласа свядомасці аўтара і героя звярнуў у свой час увагу А. Адамовіч, адзначыўшы, што "аўтарскі аналіз як бы накладваецца на самааналіз героя"[1]. Аднак спецыяльных даследаванняў у гэтым напрамку ў беларускім літаратуразнаўстве не праводзілася.

Як суадносяцца пункты гледжання героя і апавядальніка, добра бачна пры знаёмстве новага настаўніка з валаснай "элітай". Лабановіч

[1] Адамовіч А. М. Беларускі раман. Станаўленне жанра / А. М. Адамовіч. – Мінск: Выд-ва Акадэміі навук БССР, 1961. – С. 91.

ацэньвае свайго калегу Саханюка, зыходзячы з убачанага і пачутага пры першай сустрэчы. Не праходзіць міма яго ўвагі размова настаўніка са старожкай наконт напісання ліста і платы за яго. Дарэчы, тут міжволі ўзнікае паралель паміж нядаўняй па часе размовай самога Лабановіча са сваёю старожкай. Змест гэтых дзвюх размоў вельмі розніцца, адпаведным чынам характарызуючы два чалавечыя тыпы.

Лабановіч з цікавасцю аглядае Саханюкова жытло, слушна мяркуючы за знешнімі абставінамі разгледзець сутнаснае ў асобе кватаранта. "Застаўшыся адзін, Лабановіч акінуў вокам пакоік свайго калегі. Кватэра гэта была многа лепшая ад яго кватэры. Было відаць, што Саханюк жыў някепска, прасядзеўшы ў гэтай школе гадоў пяць"[1]. Далей равагі пра Саханюка прадаўжаюцца, аднак мы пакуль што перапынім цытаванне. Прыведзенае вышэй можна адназначна аднесці да выяўлення пункту погляду персанажа, паколькі ўсё тут звязана з канкрэтнай сітуацыяй і знаходжаннем у ёй героя. Для чытача толькі застаецца невядомым, ці ведае Лабановіч, які нядаўна прыехаў на месца сваёй першай працы, дастаткова добра біяграфію свайго калегі, каб рабіць вывад пра працягласць яго знаходжання ў дадзенай вёсцы. Магчыма, што гэтае "веданне" адносіцца да кампетэнцыі самога аўтара-апавядальніка. Хоць у дадзеным выпадку прыблізнасць часавага вызначэння ("гадоў пяць"), з аднаго боку, а з другога – сітуацыйнае "было відаць", сведчаць на карысць таго, што тут выяўлены якраз пункт гледжання героя.

З гэтым жа сітуацыйным момантам звязана разгортванне агульнай характарыстыкі Саханюка як чалавека практычнага. "І наогул, Саханюк быў чалавекам практычнага складу. Нейкім чынам умудрыўся ён за гэтыя пяць год, атрымліваючы дваццаць рублёў пенсіі на месяц, сабраць капітал у пяць-шэсць соцень і меў сваю гаспадарку"[2]. Відавочна, што прыведзеныя звесткі выказвае ўжо аўтар-апавядальнік, якому "належыць" ведаць больш за героя. Аднак жа гэтае "аўтарскае" самым цесным чынам спалучана з плынню свядомасці героя, яго ўспрыманнем людзей, з якімі зводзіць яго лёс. Як падсумаванне агульнай – і з боку героя, і з боку аўтара – ацэнкі Саханюка апавядальнікам, уводзіцца прамая цытацыя разважанняў Лабановіча: "Жылаваты чалавек ты, браце! – падумаў Лабановіч. – Нават за напісанне ліста не саромеешся браць сала"[3].

---

[1] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 21.
[2] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 21 – 22.
[3] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 22.

Такім чынам, з'ява, якая знаходзіцца ў цэнтры наратыўнага выяўлення, атрымоўвае ў прозе Я. Коласа шматбаковае ўвасабленне праз сумяшчэнне розных пунктаў гледжання. Каб успрыняць выяўленае ў аповедзе ва ўсёй яго паўнаце і цэласнасці, неабходна ўлічваць сінтагматыку коласаўскага тэксту, цесную паяднанасць у ім усіх значымых элементаў.

З экзістэнцыйнымі адчуваннямі галоўнага героя трылогіі непасрэдна звязана тэма *глушы*, адасобленасці ад свету, існавання ў замкнёным коле паўсядзённых праяў і інтарэсаў. Назва першай аповесці – "У палескай глушы" – якраз акцэнтуе ўвагу на гэтай прабламе, якая вельмі абвострана ўспрымаецца менавіта ў маладым узросце. Аднак мы не знаходзім у творы сведчанняў непрымання Лабановічам таго асяроддзя, у якое ён патрапіў. Наадварот, пры адказе на пытанне аб тым, як ён пачувае сябе ў такой глушы, аддаленасці ад цывілізацыйных цэнтраў, настаўнік выказвае якраз задавальненне становішчам. Ён імкнецца знайсці ў дадзенай сітуацыі станоўчыя моманты, абазначыць тое, што можа садзейнічаць духоўнаму развіццю асобы і ў такіх умовах. Галоўным аргументам пры спрэчцы па гэтаму пытанню з мясцовымі жыхарамі (а ў нейкай ступені, мабыць, і з самім сабой) з'яўляецца для яго магчымасць грамадска карыснай працы, унясення пасільнага ўкладу ў развіццё творчага патэнцыялу свайго народа. Адказваючы на запытанне Саханюка, ён якраз і прамаўляе гэтае слова – "праца", укладваючы ў яго, па ўсёй верагоднасці, больш шырокі сэнс, чым выкананне сваіх непасрэдных настаўніцкіх абавязкаў. За што атрымоўвае ад калегі найменне *ідэаліст*.

Цікавым уяўляецца тлумачэнне Лабановічам таго, чаму, па яго меркаванню, валасны цэнтр з'яўляецца большай *глушшу* ў параўнанні з Цельшынам. Справа ў тым, што ён больш аддалены ад такой праявы цывілізацыі як чыгунка. "Якая б ні была сама па сабе глуш, але калі ты чуеш гудок паравоза, шум вагонных колаў і бачыш гэтыя роўныя або прыгожа закругленыя палоскі жалеза на шпалах, то не так тужліва адчуваеш адарванасць ад людзей і культуры, бо чыгунка з'яўляецца як бы жывым вобразам непарванай сувязі з людзьмі"[1]. Звяртае на сябе ўвагу ў гэтым выказванні героя эстэтызацыя тэхнічных характарыстык, якая з'яўляецца ў нейкай меры нечаканай у агульным кантэксце паэтызацыі прыродных з'яў, што ў большай ступені ўласціва як усёй беларускай літаратуры, так і творчасці Я. Коласа. Культура ў дадзеным выпадку, выступаючы ў

[1] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 28.

якасці апазіцыі прыроды, азначае не толькі духоўна-эстэтычныя набыткі, але і ўсё, створанае розумам і рукамі чалавека.

Рэчыўны свет увогуле шырока прадстаўлены ў творах Я. Коласа, аднак ён выяўляе пераважна сферу жыццядзейнасці чалавека, галоўным клопатам якога з’яўляецца праца на зямлі. У абсягі гэтага свету ўключаюцца перш за ўсё прадметы традыцыйнага побытавага абыходку. Яскравы прыклад такой арганізацыі мастацкай прасторы – паэма “Новая зямля”. У трылогіі “На ростанях”, як бачым, поруч з традыцыйнай, прадметнай, выяўляецца і іншая сфера, звязаная з цывілізацыйным развіццём чалавецтва. Пры тым яна прадстаўлена не як адчужаная ад чалавека, як гэта мае месца ў паэме, а, наадварот, як сімвалічнае ўвасабленне сувязі паміж людзьмі. У адрозненне ад “Новай зямлі”, у якой, па словах П. Васючэнкі, “два спосабы жыцця – прыродны і цыавілізацыйны – проціпастаўляюцца ў гарадскіх раздзелах”[1] [3, с. 118], у трылогіі прыроднае і цывізацыйнае даволі натуральна спалучаны між сабой. Вядома, на такое пераразмеркаванне акцэнтаў уплывае характар выяўлення ўнутранага свету героя і тып, да якога апошні належыць. Апрача таго, істотнае значэнне мае таксама дыяхранічная і сінтагматычная разгорнутасць аўтарскага наратыву, у якім выяўляецца ўся разнастайнасць пунктаў погляду на свет.

Відавочна, што ў плане псіхалогіі выказванне Лабановічам свайго разумення суадносінаў “глушы” і цывілізацыі пэўным чынам звязана з яго папярэднімі ўражаннямі, у прыватнасці атрыманымі ім пад час першай паездкі ў воласць. Малады настаўнік уважліва назірае за бязлюднымі балоцістымі краявідамі, агульная танальнасць якіх моцна ўздзейнічае на яго адчуванні. “Балоты цягнуліся далёка-далёка між лесу і замыкаліся лесам, ледзь чарнеючы роўнай палоскай на далёкім небасхіле. Цэлае мора высокай парыжэлай травы засталося зімаваць тут, бо сюды не зойдзе ні гавяда, ні чалавек з касой. Незлічоныя купіны, нізкарослыя хвойкі на іх, пачарнелыя карчагі даўно адмершых дзеравяк раслі і гнілі тут спрадвеку”[2]. У дадзеным выпадку, хоць аповяд і вядзецца ад імя аўтара, усё, што прадстае ў ім, успрымаецца з пункту гледжання героя. Увага акцэнтавана тут на прасторавай разгорнутасці відарысу і, разам з тым, на яго пустэльнасці і безжыццёвасці. Дамінуе ў пейзажы змрочная каларыстыка (“ледзь чарнеючы”, “пачарнелыя карчагі”, “даўно адмершых”, “гнілі тут спрадвеку”).

[1] Васючэнка П. В. Беларуская літаратура ХХ стагоддзя і сімвалізм / П. В. Васючэнка. – Мінск: МДЛУ, 20004. – С. 118.
[2] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 17.

Адной з характэрных асаблівасцей апавядальнай манеры Я. Коласа з'яўляецца частая апеляцыя да разваг і адчуванняў герояў, якія або пераказваюцца аўтарам, або выяўляюцца з дапамогай простай мовы. Уражанні ад самотнага краявіду таксама пацвярджаюцца спасылкай на іх прыналежнасць. "Пазіраючы на гэтыя балоты-пустэлі, Лабановіч часамі пачуваў у сэрцы нейкую адарванасць ад жыцця і свету, як бы гэты свет сышоўся тут клінам, і туга па тым, з чым ён разлучыўся, пачынала забіраць яго душу"[1].

Гэтае пачуццё "адарванасці ад жыцця і свету", мабыць, застаецца для самаго героя не цалкам усвядомленым, захоўваецца на падсвядомым узроўні. Аднак жа яно пэўным чынам, часта апасродкавана, выяўляецца ў адносінах Лабановіча да прыроды, у характары яго ўзаемаадносінаў з людзьмі. Як адзначае А. Шамякіна, "аўтарскае фіксаванне значных імгненняў, рубяжоў (а праз іх або ў іх – дзейсных учынкаў, у якіх толькі і можа ўвасобіцца маральная і грамадзянская сутнасць чалавека) суаднесена з роздумам героя пра смерць, вечнасць і сэнс жыцця"[2].

Калі Лабановіч застаецца сам-насам з сабой, ён яшчэ ў большай ступені набліжаецца да экзістэнцыйных пытанняў, імкнучыся суаднесці сваю жыццёвую сітуацыю з агульнымі быццёвымі заканамернасцямі. Ужо на самым пачатку твора мы сустракаем яго ў стане глыбокай засяроджанасці, у роздуме над сэнсам чалавечага жыцця, яго часавай абмежаванасцю. Думкі пра канцовасць чалавечага жыцця і непазбежнасць смерці, якім аддаецца малады настаўнік, матываваны канкрэтнай сітуацыяй, у якой ён знаходзіцца. У структуры апавяду знаходзім даволі значную колькасць прыкмет, якія ў сваёй сукупнасці і дыскурсіўнай разгорнутасці падводзяць чытача менавіта да гэтай тэмы.

Для першых эпізодаў (размова са старожкай, начны роздум Лабановіча пасля яе адыходу) характэрны перапад настрояў галоўнага героя. Ад узнёслага жыццепрымання, якое найяскравей прадстаўлена ва ўслаўленні загадкавасці і неспазнанасці прыроды (гэты гімн прыродзе і чалавеку прамаўляецца аўтарам, але з пазнейшым удакладненнем: "з такімі думкамі Лабановіч..."), настаўнік пераходзіць да думак пра марнасць намаганняў чалавека. Павароту разваг у дадзеным выпадку садзейнічаюць уражанні ад чытання кнігі "Зорныя светы і іх насельнікі". Лабановічу ўласціва багатае ўяўленне,

---

[1] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 18.

[2] Шамякіна А. І. "Вобразы мілья роднага краю...": Прастора і час у трылогіі Я. Коласа "На ростанях" / А. І. Шамякіна. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – С. 51.

ён здольны ўявіць у выразнай вобразнай форме тое, што ў кнізе прадстаўлена ў выглядзе навуковага тэксту. "Шырокі малюнак недасяжных светаў раскрываўся перад вачамі маладога настаўніка ва ўсёй сваёй таемнасці і бязмежнасці"[1], – адзначае апавядальнік. І далей гэты малюнак "незлічоных светаў", раскіданых "сярод бяздонных багнаў", набывае ўсё больш яскравыя фарбы, усё больш неадступна ўваходзіць у свядомасць героя.

І зноў у многім нечаканы, раптоўны зрух у свядомасці – ад касмічна-маштабных вобразаў да індывідуальна-асабовых перажыванняў. Не думка нават, а "страшны і непрыемны вобраз смерці" ўзрушвае раптам Лабановіча. "Па яго целе прабегла дрыготка, бо гэты вобраз смерці вынік зусім нечпадзявана"[2]. Аднак, гэты вобраз быў у пэўным сэнсе падрыхтаваны папярэднім кантэкстам, у прыватнасці заўвагай у размове са старожкай аб тым, "праз якое глупства можа памерці чалавек", мудрагелістым для старой пытаннем пра тое, "чаго мы на свеце жывём".

Матыў суадносінаў жыцця і смерці зноў узнікае ў першай кнізе трылогіі праз пэўны прамежак часу. Аднак ён, хоць і абумоўлены канкрэтнай сітуацыяй (пра што сведчыць пачатковая фраза раздзела: "У гэты вечар Лабановіч быў у нейкім асаблівым настроі"[3]), звязаны пэўным чынам з усёй сюжэтнай і вобразна-канцэптуальнай сістэмай твора. Цікава адзначыць, што і ў дадзеным выпадку штуршком да ўзнікнення думак пра смерць і нават суіцыдальных памкненняў паслужыў тэкст – пісьмо, у якім згадваецца пра смерць таварыша. Коласазнаўцы наогул вылучаюць, як адну з характэрных рыс Лабановіча, яго эрудыцыю, начытанасць, знаёмства з найноўшымі навуковымі тэорыямі адносна прыроды ўзаемаадносінаў чалавека і свету. Так, па меркаванню І. Навуменкі, "у спрэчцы з Турсевічам аб сэнсе чалавечага жыцця Лабановіч выказвае думкі, яўна запазычаныя з этычнага вучэння англійскага філосафа, псіхолага і сацыёлага Герберта Спенсера"[4].

Пагрозлівыя быццёвыя заканамернасці, пацверджаныя і зафіксаваныя ў пісьмовай форме, ураз засланяюць сабой не толькі паўсядзённыя клопаты, але і спробы героя разабрацца ў сваіх адчуваннях. Гэта спецыяльна падкрэсліваецца апавядальнікам

---

[1] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 12.
[2] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 13.
[3] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 104.
[4] Навуменка І. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / Іван Навуменка. – Мінск: Беларусь, 1968. – С. 257.

("Нядаўні смутна-няясны настрой цяпер забыўся"[1]). А ў аповядзе пра экзістэнцыйныя рэфлексіі героя ў пачатковым эпізодзе першай кнігі для больш выразнага выяўлення такога пераходу аўтарам выкарыстоўваецца нават вобраз у выглядзе разгорнутага параўнання: "... гэтыя думкі ўмомант разляцеліся, як вераб'і, калі ў іх вясёлы гурток паляціць каменьчык, кінуты рукою якога-небудзь падшыванца-жэўжыка"[2]. Увядзеннем гэтага вобраза ў нейкай ступені змякчаецца ўражанне безвыходнасці існавання чалавека ў свеце, трагічнай наканаванасці яго зямнога лёсу. Суаднясеннем двух такіх розных сваёй семантыкай вобразаў – вобраза смерці і думак, падобных да вясёлых вераб'ёў – аўтар падкрэслівае пэўную дыстанцыяванасць сваёй апавядальніцкай пазіцыі ад непасрэднага выяўлення экзістэнцыйных адчуванняў свайго героя. На некаторае паслабленне празмерна трагічнага гучання гэтага эпізоду пэўным чынам уплывае ў дадзеным выпадку аўтарская іронія, якая выяўляецца на ўзроўні паэтыкі.

У эпізодзе, у якім Лабановіч у пошуку адказу на пытанне "што ёсць там, па другі бок?.." настолькі блізка падыходзіць да межаў экзістэнцыі, што нават патрэбны пэўныя намаганні волі, каб унікнуць спакусы прасцейшага вырашэння, мінорныя настроі таксама кампазіцыйна пермяжаюцца з мажорам. Успомнім хоць бы, што перад гэтым, чытаючы ліст сябра, ён весела пасміхаецца з камічнага апісання тым сваіх любоўных паходжанняў. Такая "стракатасць" выяўлення псіхалогіі героя сведчыць, з аднаго боку, пра імкненне аўтара да дакладнага ўзнаўлення жыццёвай плыні, з другога – паказвае магчымасці структурнай арганізацыі аўтарскага наратыву, спосабаў спалучэння пунктаў погляду апавядальніка і героя.

Сюжэтыка трылогіі сканцэнтравана вакол постаці Лабановіча, праз свядомасць якога праходзяць усе вобразы вонкавага свету. Коласаўскі герой адчувае быццёвую паўнату ў яе самых разнастайных праявах, імкнецца спазнаць усю шматстайнасць жыццёвай прасторы, што разгортваецца перад ім. І гэтая непасрэднасць, інтэнсіўнасць і ўсеахопнасць светаўспрымання прадстае ў трылогіі ў сваім разгорнутым і мастацка пераканальным выглядзе дзякуючы майстэрскаму выкарыстанню пісьменнікам сродкаў апавядальнай паэтыкі, выяўленню суадносінаў паміж пунктамі гледжання аўтара і героя як "карэлятыўнымі момантамі мастацкага цэлага твора"[3]. Таму

[1] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 105.
[2] Колас Я. На ростанях: Трылогія / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 13.
[3] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – С. 16.

паглыбленне ў складаны і духоўна напружаны ўнутраны свет галоўнага героя трылогіі Якуба Коласа “На ростанях” немагчыма без звароту да аналізу мастацкіх спосабаў і прыёмаў яго ўвасаблення.

Выдатным прыкладам дыялектычнага паяднання суб’ектыўных і аб’ектыўных фактараў пры разгортванні шматмернага, паліфанічнага мастацкага свету з’яўляецца адзін з выдатнейшых твораў беларускай прозы другой паловы XX стагоддзя – “Палеская хроніка” І. Мележа, цыкл раманаў, які засведчыў прыкметны зрух у выяўленні ў празаічным дыскурсе складанай пераплеценасці жыццёвых лёсаў герояў, іх поглядаў на свет, на іншых і сябе саміх.

Гэтае шырокае эпічнае палатно, як новы крок у развіцці нацыянальнай празаічнай традыцыі, пазначыла сабою істотны пераломны момант як у творчасці аўтара, для якога яно стала вяршынным дасягненнем, так і ва ўсёй літаратуры. Аналіз узаемаадносін індывідуальнага аўтарскага наватарства і мастацкага развіцця ўсёй прозы, разглядаемых у адзіным кантэксце, можа даць вельмі многа для разумення асаблівасцей літаратурнага працэсу, паколькі пры гэтым выяўляецца характар творчай самарэфлексіі аўтара, яго ўласнае пазіцыяніраванне адносна агульнага стану сучаснага яму слоўнага мастацтва. Багаты матэрыял для такога аналізу даюць, напрыклад, аўтарскія назіранні і развагі, сабраныя І. Мележам у па-свойму ўнікальнай кнізе “Жыццёвыя клопаты” (1975), у якой пісьменнікам падсумаваны вопыт свайго творчага развіцця. Гэта кніга артыкулаў, эсэ і інтэрв’ю знакамітага пісьменніка, якую паспеў яшчэ пры жыцці падрыхтаваць сам аўтар, уяўляе сабой адзін з нямногіх у беларускай літаратуры зводаў аўтарскіх выступленняў, дзе ў комплексным адзінстве разнастайных жыццёвых і эстэтычных праблем тэма творчасці займае цэнтральнае месца. Цэласнасць аўтарскай задумы падкрэслена І. Мележам у невялікай нататцы “Ад аўтара”, дзе ён спрабуе акрэсліць жанравую спецыфіку дадзенай кнігі: *“своеасаблівы дзённік”, “справаздача пісьменніка перад чытачом”*. Варта ўдакладніць, што дзённік гэты – т в о р ч ы, ён уяўляе сабой спробу прадставіць у панарамным і канцэптуальным выглядзе асабовае ўспрыманне працэсу літаратурна-мастацкага развіцця. Каштоўнымі ў плане даследуемай намі праблематыкі ўяўляюцца змешчаныя ў гэтай кнізе назіранні аўтара над працэсам уласнай творчасці і аналіз яе вынікаў.

У артыкуле “Майстэрства – гэта імкненне” (1969) І. Мележ адзначае адну з важнейшых тэндэнцый у развіцці сучаснай прозы – імкненне “ажывіць” літаратурнага героя, надаць яму рысы і ўласцівасці паўнавартаснай асобы са сваім уласным, глыбокім і

непаўторным унутраным светам. Гэта ж задача, як самая галоўная для пісьменніка, прадвызначае, па яго прызнанню, індывідуальныя творчыя пошукі. "Для мяне самае важнае – і самае цяжкае – стварыць у кнізе вобразы. Насяліць кнігу жывымі людзьмі. Людзьмі рознымі, са сваім абліччам, са сваімі галасамі, сваімі надзеямі і клопатамі. Сваімі непаўторнымі індывідуальнасцямі"[1].

Нібыта нічога асабліва новага і экстраардынарнага падобным сцверджаннем і не ўносіцца ў агульнапрызнаную канцэпцыю адлюстравання жыцця ў формах самога жыцця. І, аднак жа, як можна ў тым пераканацца пры больш уважлівым аналізе аўтарскіх стратэгій, у мележаўскай канцэпцыі творчасці як заглыблення ў стыхію жыцця выключна важнае значэнне надаецца якраз прапісванню індывідуальнасці герояў, выяўленню шматгалосся жыцця праз суаднясенне адрозных, непадобных адзін на аднаго пунктаў погляду.

І. Мележ настойліва працаваў над тым, каб героі яго "Палескай хронікі" ўспрымаліся як паўнацэнныя асобы, якія не з'яўляюцца рупарамі аўтарскіх ідэй, дзейнічаюць не па "падказцы" аўтара, жывуць сваім жыццём. У той жа час пісьменнік усведамляў сваю ролю як аўтара ў *арганізацыі* ўсіх структурных элементаў мастацкага свету, звядзенні ў адно паліфанічнае адзінства ўсёй разнастайнасці галасоў герояў такога абсяжнага, разгорнутага аповяду. Пра герояў "Хронікі" і свае дачыненні з імі ён пісаў наступнае: "Іх многа, у кожнага з іх свой шлях, свой свет, але я павінен усіх іх звязаць у адно цэлае. Не прымусам, а проста і натуральна, так, каб яны былі патрэбны адзін аднаму" (324). У гэтым дыялектычным пагадненні процілегласцей (з аднаго боку, самастойнасць, аўтаномнасць пазіцыі героя ў творы, яго адносная незалежнасць ад аўтарскай волі і аўтарскіх установак, з другога – арганізуючая роля аўтара ў фарміраванні мастацкага свету літаратурнага твора) якраз і заключаецца сутнасць новага падыходу да ўзаемадзеяння аўтара і героя.

М. Бахцін, падкрэсліваючы "здзіўляючую ўнутраную самастойнасць герояў Дастаеўскага"[2] таксама, дарэчы, не абыходзіць увагай таго, што падобная свабода ажыццяўляецца ў пэўных межах, якія ўсё ж такі прадвызначаюцца ў сваіх асноўных абрысах аўтарам. Свабода героя, як адзначае М. Бахцін, дасягаецца "пэўнымі мастацкімі сродкамі" (16), а маніпулюе гэтымі сродкамі, вядома, аўтар як

---

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 324.

[2] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – С. 16.

ствaральнік твора. Падкрэсліваючы, што свабода і самастойнасць герояў Дастаеўскага выяўляецца перш за ўсё “ў самой структуры рамана ў адносінах да аўтара, дакладней, у адносінах да звычайных урэчаўляльных і завяршальных аўтарскіх вызначэнняў”, М. Бахцін заўважае, што гэта ні ў якім разе не азначае, быццам “герой выпадае з аўтарскай задумы” (16). Толькі задуму не патрэбна лічыць чымсьці жорстка прадвызначальным, што б скоўвала волю героя, не давала яму магчымасці выявіцца ва ўсёй паўнаце і шырыні яго асабовай непасрэднасці. На думку М. Бахціна, аўтарская задума якраз “як бы прадвызначае *(предопределяет)* героя к свабодзе (адноснай, вядома) і, як такога, уводзіць у строгі і разлічаны план цэлага” (16).

Не супастаўляючы ў тыпалагічным плане такіх вельмі розных па сваёй творчай манеры, светапогляду, месцы і значэнні ў гісторыі сусветнай літаратуры пісьменнікаў, як Ф. Дастаеўскі і І. Мележ, што наогул не ўваходзіць у задачу дадзенага даследавання, хацелася б толькі звярнуць увагу на тое, што, па сутнасці, беларускі празаік выказвае погляды, даволі блізкія да канцэпцыі мастацка-структурнай паліфаніі. Гаворачы пра праўду ў мастацкім творы, ён, напрыклад, заўважае, што яна “павінна выступаць у жывым, рухомым вобліку, у мностве розных – адкрытых і скрытых – сувязей”[1].

Вядома, раманы І. Мележа, пры ўсёй шырыні, кампазіцыйнай разгорнутасці і складанай пераплеценасці іх сюжэтных ліній, вобразаў і тэм, не з’яўляюцца наратыўна і структурна паліфанічнымі ў тым сэнсе, які ўкладваўся ў гэта паняцце М. Бахціным. Ды наўрад ці наогул магчыма паўтарэнне калі-небудзь усіх прыёмаў, кампазіцыйна-структурных і стылёва-выяўленчых асаблівасцей творчага метаду вялікага рускага пісьменніка менавіта ў такім выглядзе, у якім яны ў сваёй сукупнасці і ўзаемадзеянні выразілі яго творчую індывідуальнасць, мастацкі светапогляд. З другога боку, варта ўлічваць і тое, што паліфанія як мастацкі прынцып пабудовы на новай аснове ўзаемаадносін паміж аўтарам і героямі, пры арыентацыі на характар успрымання мастацкага свету твора чытачом, разгледжаная падрабязна М. Бахціным на матэрыяле творчасці Ф. Дастаеўскага, па сведчанні самога вучонага, выяўляе сваю ўніверсальнасць і выходзіць за рамкі творчасці аднаго аўтара. Таму цалкам мэтазгодна распаўсюджанне падобнага ракурса разгляду праблемы ўзаемаадносін аўтара і героя, аўтара і чытача, урэшце, героя і чытача, і на даследаванне канцэптуальна-структурных

---

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 325.

узаемазалежнасцей паэтыкі беларускай літаратуры XX і XXI стагоддзяў.

У згаданым вышэй артыкуле І. Мележ разважае над праблемай суадносін традыцый і наватарства ў сваёй творчасці, і шырэй – у беларускай прозе другой паловы XX ст. пад вуглом гледжання выяўленасці і раскрытасці ўнутранага свету героя, увасобленасці ў мастацкім свеце твора ідэй і светапогляду аўтара. Спасылаючыся на тое, што крытыкі адносяць яго творчасць да традыцыйнага напрамку развіцця прозы, І. Мележ лічыць патрэбным удакладніць дадзеную характарыстыку, уносячы ў яе пэўныя карэктывы. Пісьменнік не адмаўляе таго, што ў нейкай ступені такая характарыстыка з'яўляецца слушнай, паколькі ён "свядома ішоў у рэчышчы нашай раманнай традыцыі", лічачы яе "глыбока жыццёвай і па-ранейшаму перспектыўнай"[1]. Аднак у той жа час ён адзначае, што пры параўнанні твораў ранняга перыяду з "Людзьмі на балоце", першым раманам "Палескай хронікі", для яго самога прыкметны рух да авалодання абноўленымі прыёмамі арганізацыі наратыўнай прасторы, змен у "манеры пісьма".

"Калі ў "Мінскім напрамку" і іншых кнігах ранейшых гадоў я строга прытрымліваўся прынцыпу аб'ектыўнага паказу, з пункту погляду як бы староннягa назіральніка, то ў "Людзях на балоце" ў аб'ектыўнае апавяданне ўсё часцей пачала пранікаць суб'ектыўна-лірычная плынь", – заўважае І. Мележ (326-327). Гэтыя сведчанні самога аўтара ўяўляюцца вельмі паказальнымі і маюць непасрэднае дачыненне да разглядаемага намі пытання суадноснасці суб'ектыўнага і аб'ектыўнага ў структурна выражаных формах літаратурнага дыскурсу. Як нам здаецца, пісьменнікам тут інтуітыўна акрэслена тэндэнцыя, надзвычай істотная для характарыстыкі прыроды сучаснага творчага працэсу і тых зрухаў, якія адбываюцца ў галіне паэтыкі, спосабах выяўлення чалавека ў літаратуры.

Перш за ўсё адзначым, што гаворка ідзе не пра простае размежаванне празаічных твораў на творы з *аб'ектывізаваным* мастацкім светам і творы суб'ектыўна-лірычнага характару аповяду. У беларускай прозе сапраўды вылучаецца як даволі прыкметная мастацкая з'ява так званая *лірычная проза*, якая ўключае ў свой абсяг творы розных жанраў, часцей за ўсё малафарматных, такіх як мініяцюра, апавяданне, эсэ і г. д.

---

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 326.

Можна таксама назваць і шэраг аўтараў, стылявыя характарыстыкі чыёй творчасці знаходзяцца ў рэчышчы лірычнай празаічнай плыні. Гэта, да прыкладу, Я. Брыль, чыя схільнасць да малых празаічных форм і манера творчага самавыражэння ў вялікай ступені адпавядаюць стылістыцы празаічнага лірызму. У іншых выпадках суб'ектыўна-лірычны пачатак характэрны для празаічных твораў тых аўтараў, якія аднолькава паспяхова выступаюць і як паэты. Гэта, да прыкладу, У. Караткевіч, М. Стральцоў... Дарэчы, калі гаварыць пра У. Караткевіча як пра лірыка ў прозе, то немагчыма абыйсці пытання пра ўздзеянне на такую жанрава-стылявую накіраванасць пісьменніка праяў у яго творчасці рамантызму.

Пра цыкл раманаў "Палескай хронікі", як і пра ўсю творчасць празаіка ў цэлым, нельга сказаць, што гэта якраз выяўленне лірызму ў вышэйпрыведзеным сэнсе. Значыць, І. Мележ меў на ўвазе іншы тып лірычнай суб'ектыўнасці (або *суб'ектывізацыі*), які можа выяўляцца ў эпічным творы, не парушаючы яго рода-жанравых асноў. Звернем увагу на тое, што "суб'ектыўна-лірычная плынь", па словах І. Мележа, пранікае "ў аб'ектыўнае апавяданне"[1]. Гэта значыць, што адбываецца сумяшчэнне двух гэтых пачаткаў у мастацкай прасторы твора **без істотнага відазмянення** іх асноватворных, дамінантных функцый і ўласцівасцей. Твор застаецца ў сваёй аснове і па галоўных сваіх прыкметах эпічным, прадстаючы шырока разгорнутым, шматбакова выяўленым, напоўненым шматгалоссем, м а с т а ц к і м с в е т а м. Яго суб'ектывізацыя зыходзіць не столькі ад *аўтара-апавядальніка*, як ад надання большай значнасці і самастойнасці ў выяўленні свайго ўнутранага, асабовага патэнцыялу *кожнаму герою*.

Галоўныя прычыны вышэйадзначанага працэсу *суб'ектывізацыі* мастацкага свету "Палескай хронікі", як мяркуе сам пісьменнік, – гэта "імкненне *паказаць чалавека знутры* (курсіў мой. – Я. Г.), увага да таго, як мяняецца, жыве яго пачуццё, яго думка" (327). Як бачым, "набліжэнне да героя" (з боку аўтара, а таксама і патэнцыйнага чытача; або, наадварот, набліжэнне героя **да** чытача) сумяшчаецца з працэсам *дынамізацыі* духоўнага развіцця героя, больш інтэнсіўным выяўленнем псіхалагічных момантаў яго экзістэнцыі, суаднесенасці яго ўнутранага свету з хутказменлівым гістарычным часам.

І. Мележ дзеля таго, каб абазначыць найвышэйшую ступень такой набліжанасці аўтара да свайго героя, выкарыстоўвае паняцце п е р а ў в а с а б л е н н е. "Імкненне наблізіцца да героя, – заўважае ён,

---

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 327.

– патрабавала ў іншых выпадках як бы поўнага пераўвасаблення ў яго” (327). Гэта панянцце, якое ў сваім прамым, непасрэдным значэнні адносіцца ў асноўным да сцэнічнага мастацтва, характарызуючы акцёрскае майстэрства, у дадзеным выпадку ўжываецца, вядома, у пераносным значэнні, што і падкрэсліваецца І. Мележам моўнымі выразамі: *“ў іншых выпадках”, “як бы”*. Разам з тым, на яго прыпадае ў агульнай аўтарскай канцэпцыі разгортвання мастацкага свету значная сэнсавая нагрузка. Гэты працэс *пераўвасаблення*, гранічнага збліжэння пазіцый аўтара і героя, разглядаецца І. Мележам перш за ўсё ў плане моўна-стылявога выражэння. Выяўляючы назіранні над працэсам уласнай творчасці, пісьменнік адзначае, што ў моманты найбольш цеснага судакранання з кругаглядам героя, пранікненнем у глыбінныя пласты яго свядомасці і псіхікі, адбывалася збліжэнне аўтарскай нарацыі з маўленчай плынню героя, “аўтарская мова злівалася з суб’ектыўнай, унутранай мовай героя, на час нават зусім саступала ёй месца”[1].

Гаворка ідзе пра такую форму выражэння, як няўласна простая мова, якая актыўна выкарыстоўваецца сучаснымі празаікамі для выяўлення ўнутранага свету героя, перадачы *аўтарскім словам* яго плыні свядомасці, думак і адчуванняў, складаных і супярэчлівых душэўных станаў. Гэты сінтэтычны спосаб моўнага выражэння, пры якім аўтарская мова прадстае як бы рэпрэзентантам унутранага свету героя, з’яўляецца даволі ўніверсальным сродкам мастацкага ўвасаблення вобразаў літаратурнага твора. У беларускай літаратуры ён з’яўляецца шырока распаўсюджаным. Разам з тым варта адзначыць, што паўната і глыбіня ўвасаблення характару чалавека залежаць у многім ад таго, я к і м ч ы н а м выкарыстоўваецца пісьменнікам дадзеная моўная форма, з якой мерай майстэрства абыходзіцца аўтар з дадзеным інстументам стварэння вобраза.

Пры карыстанні аўтарам-апавядальнікам няўласна простай мовай вельмі важным момантам з’яўляецца захаванне гарманічнай меры ў спалучанасці і адначасовай размежаванасці пунктаў погляду аўтара і героя. У тых выпадках, калі апавядальнік цалкам “заваладвае ініцыятывай”, г. зн. выказвае менавіта свае ўласныя погляды і ідэі, адносіны да свету і падзей у творы, прыкрываючыся пры гэтым постаццю героя, вобраз героя атрымоўваецца аднамерным, пазбаўленым відавочнай жыццёвасці. Не можа разам з тым аўтар-апавядальнік задаволіцца і выключна роллю своеасаблівага медыума,

---

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 327.

узнаўляльніка “аб’ектыўна” існуючай у мастацкім свеце свядомасці іншага.

Абазначыць моўнымі сродкамі і прыёмамі нарацыі пэўную дыстанцыяванасць паміж аўтарам і героем, іх свядомасцямі і духоўнымі кругаглядамі, і ў той жа час спрабаваць пранікнуць у асабовую сутнасць героя, ці лепш сказаць, *пранікнуцца* яго асабовасцю, сапраўды, у нейкім сэнсе імкнуцца *пераўвасобіцца* ў яго вобраз – усё гэта прадстаўляе надзвычай складаную мастацкую задачу для стваральніка літаратурнага твора. Аднак толькі такім чынам можна дасягнуць таго ўзроўню мастацкай праўды, які выяўляе ўсю невычарпальную складанасць быцця, дыялектычную суаднесенасць і пераплеценасць чалавечых лёсаў і пазіцый, дынамічную зменлівасць і рухомасць, незавершанасць вобраза і свядомасці чалавека. “Праўда ў мастацкім творы, – падкрэслівае І. Мележ, – павінна выступаць у жывым, рухомым obліку, у мностве розных – адкрытых і скрытых – сувязей” (325).

Падобнай дыялектычнасці і рухомасці могуць адпавядаць такім жа чынам арыентаваныя, напружаныя творчыя інтэнцыі аўтара, яго намаганні прадстаўляць мастацкі свет сваіх твораў у яго быццёва-экзістэнцыйнай адкрытасці, незавершанасці і перспектыўнасці. Зусім невыпадкова адзін з важнейшых для разумення яго творчай манеры і паэтыкі артыкулаў І. Мележ назваў “Майстэрства – гэта імкненне”. Артыкул завяршаецца гэтым ключавым словам і м к н е н н е, дзе яно, у суаднесенасці з такім важнейшым паняццем, як *творчасць*, становіцца асноўным акцэнтам мастацкай канцэпцыі пісьменніка. У адным з абзацаў артыкула слова *імкненне* паўтараецца ажно чатыры разы. Тым самым ствараецца як бы кальцавая ўключанасць дадзенага паняцця ў канцэптуальную і кампазіцыйную прастору працы. Як бачым, нават у аналітычным артыкуле пісьменнік застаецца мастаком-майстрам.

З асобных аўтарскіх інтэнцый, *імкненняў*, утвараецца агульны рух усіх складнікаў творчага працэсу, станаўленне дынамічнай у сваіх асновах мастацкай сістэмы. Называючы прычыны, якімі быў абумоўлены зрух у спосабах мастацкага ўвасаблення праўды жыцця, І. Мележ якраз пералічае дадзеныя напрамкі-імкненні: “Прычынай было толькі імкненне пранікнуць глыбей у чалавека, быць з ім. Імкненне перадаць рух пачуццяў і думак, багацце і ўзаемную іх сувязь. І імкненне бачыць таксама знешні свет, зрокавы і адчувальны. І імкненне – г а р а ч а е імкненне (вылучана мной. – Я. Г.) – іншы раз

выказацца і самому, адкрыта. Пра тое, што здаецца асабліва важным і што павінна быць аголена”[1].

Беларускім празаікам тут, па сутнасці, сфармуляваны зыходныя прынцыпы стварэння дынамічнага, шматфункцыянальнага і паліфанічнага мастацкага свету, які, хоць і адрозніваецца ад паліфанічнага свету ў бахцінскім разуменні, таксама вызначаецца сваёй адкрытасцю і шматмернасцю. Абазначаная тут трыяда ахоплівае асноўныя моманты суадносін і ўзаемадзеяння аўтара і героя. Звяртае на сябе ўвагу тое значэнне, якое надаецца І. Мележам выяўленню знешняга асяроддзя экзістэнцыі яго герояў. Знешні, рэчыўны свет, па глыбокаму перакананню пісьменніка, з’яўляецца не проста фонам дзеяння ў творы, ён уключаецца ў агульны вобразна-канцэптуальны кантэкст, садзейнічае паўнейшаму раскрыццю індывідуальнай і тыпалагічнай характэрнасці героя. Яшчэ адзін вельмі істотны момант – дапушчэнне пісьменнікам адкрытага, непасрэднага аўтарскага слова як састаўной часткі апавядальнага дыскурса. Імкненне да такога прамога выказвання І. Мележ называе “гарачым”, абазначаючы такім азначэннем надзённасць і патрэбу яго прысутнасці ў творы.

Гэта прамое аўтарскае падключэнне да наратыўнай плыні, вынясенне на суд чытача свойго запаветнага, звязанага з уласным жыццёвым вопытам, самім ім прадуманага і пражытага, у галоўных мележаўскіх раманах застаецца амаль што непрыкметным. Ва ўсякім выпадку яно не выходзіць на першы план, не становіцца адной з вызначальных прыкмет кампазіцыйнай упарадкаванасці твора. Яго сэнс у дадзеным выпадку, думаецца, заключаецца ў іншым, а менавіта ў *падтрымцы*, своеасаблівым *“суправаджэнні”* герояў на іх жыццёвым шляху. Таму што мележаўская думка перш за ўсё скіравана ў напрамку герояў, выяўляючы сваю заклапочанасць іх лёсам, няпростымі ўзаемадачыннямі, жыццёвымі перспектывамі. Разам з тым, пазіцыя аўтара, яго пункт погляду, не навязваемыя прымусова героям, выразна прысутнічаюць у раманах “Палескай хронікі”, выяўляючыся перш за ўсё ў з в я д з е н н і ў адно цэлае ўсяго багацця і разнастайнасці характараў, супярэчнасцей, антаганізмаў, памкненняў.

Паўната, разгорнутасць мастацкага свету ў жывое жыццё з незвычайнай шматстайнасцю і часта палярнай скіраванасцю яго праяў, тэндэнцый, інтарэсаў, дасягаецца пісьменнікам якраз з дапамогай с т р у к т у р а в а н н я суадносін паміж асобнымі

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 327.

элементамі, узроўнямі, сферамі прадметна-вобразнай мастацкай рэальнасці твора, спосабамі нарацыі, прадстаўлення ўзаемадачыненняў персанажаў і іх кругаглядаў. Дынамізм мастацкага свету, яго развіццё могуць праявіцца толькі ў зменлівасці, пастаяннай рухомасці пазіцый аўтара-апавядальніка, яго нарацыйных стратэгій. Гэта і падкрэсліваецца І. Мележам вылучэннем як апорнага ў яго мастацкага канцэпцыі паняцця *імкненне*, якім абазначаецца *працэсуальнасць* творчага акту. Характарызуючы адметнасць працы над "Палескай хронікай", пісьменнік заўважае: "Апавяданне[1] непрыкметна для мяне набыло невядомы раней маім кнігам унутраны рух, дзе ўвесь час як бы адбывалася змена танальнасці апавядання"[2].

Далей І. Мележ падрабязна спыняецца на разглядзе вузлавых момантаў нарацыйных стратэгій, распрацоўка якіх дала магчымасць узбуйніць і наблізіць да чытача свет яго герояў. У першую чаргу ён засяроджвае ўвагу на *майстэрстве дыялога*, які хоць і не пашыраецца да такога абугульненага трактавання, якое характэрна для бахцінскай тэорыі дыялагічнасці, усё ж такі разумеецца даволі шматзначна і канцэптуальна. "Майстэрства дыялога тым вышэй, – заўважае І. Мележ, – чым дакладней разуменне кожнага характару і стану героя. Ва ўсёй іх непаўторнасці. Жывой цякучасці" (329). Такім чынам, пісьменнікам акцэнтуецца ўвага на вельмі істотным аспекце мастацкага свету твора – узаемазалежнасці маўленчых характарыстык, спосабаў вербальнай рэпрэзентацыі героя і яго характару, думак,адчуванняў, настрою. Гаворка вядзецца пра моўны свет персанажа, праз які чалавек выяўляецца як асоба, надзеленая індывідуальнымі і сацыяльна ангажаванымі рысамі. Звяртаючыся да ўласнага творчага вопыту, І. Мележ расказвае аб тым, як няпроста давалася апрацоўка моўнага матэрыялу ў дачыненні да вобразаў герояў "Палескай хронікі". "Героі мае гаварылі спачатку хоць і кожны ў адпаведнасці са сваім характарам, але – агульналітаратурнай мовай. Так, як гаварылі ў іншых кнігах, як лічылася тады нормай. Я, аднак, увесь час адчуваў нейкую дзіўную, непераадольную ненатуральнасць,

---

[1] І. Мележ карыстаецца тэрмінам *апавяданне* для абазначэння паняцця *нарацыя*. Для ўхілення ад тэрміналагічнай палісемантычнасці, паколькі слова *апавяданне* часцей за ўсё выкарыстоўваецца для абазначэння асобнага празаічнага жанру, сучасныя даследчыкі ўводзяць уласна беларускі тэрмін *аповяд*. Тэрміналагічная варыянтнасць у дадзеным выпадку сведчыць пра нераспрацаванасць пытанняў, звязаных з празаічнай нарацыяй. Зварот І. Мележа да гэтых пытанняў уяўляецца таму вельмі істотным момантам.

[2] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 327.

фальшывінку ў іх мове. І чым далей, тым больш расло гэтае адчуванне"[1]. Пісьменнік называе такое адчуванне дзіўным, мабыць, таму, што напачатку не мог дакладна вызначыць яго прычыны. І сапраўды, у большасці твораў сусветнай літаратуры героі гавораць даволі стандартнай літаратурнай мовай, і пры гэтым могуць уяўляць сабой яскравыя, самабытныя вобразы.

Няма сумнення ў тым, што адметнасць і індывідуальная характэрнасць мовы літаратурнага героя надаюць яму дадатковую выразнасць, дапаўняюць воблік вельмі істотнымі рысамі. Але, думаецца, што І. Мележам бралася пад увагу не толькі гэта асаблівасць моўнага ўвасаблення. Нездарма ім неаднаразова падкрэсліваецца істотнасць адчування аўтарам т а н а л ь н а с ц і не толькі гучання асобных галасоў герояў, але і ўсёй мастацкай сістэмы твора ў пераходнасці і ўзаемаспалучанасці яе элементаў і ўзроўняў.

Важнае значэнне моўная адэкватнасць галасоў герояў мае для самога аўтара, для яго *настроенасці* на пэўны лад, які адпавядаў бы імкненню да заглыбленасці ва ўнутраны свет герояў, выяўлення іх асабовай самасці. Згадваючы свае папярэднія спробы падабраць ключ да адпавядаючай унутранай сутнасці персанажаў танальнасці іх галасоў, І. Мележ адзначае: "Гэта было падобна на тое, як адчуваеш фальшывы тон у музыцы" (329). Гэта сведчанне празаіка пра сувязь успрымання танальнасці моўна-наратыўнага і музычнага матэрыялаў вельмі паказальнае ў плане паяднанасці светаадчування і паэтыкі. Звычайна параўноўваюцца між сабой, як блізкія сваёй гукавой афармленасцю сістэмы, музыку і паэзію. Хоць, сапраўды, у празаічным тэксце таксама стылявой і кампазіцыйна арганізуючай дамінантай часта выступае музычна гарманізуючая аснова, асабліва калі гаворка ідзе пра класічныя ўзоры беларускай прозы XX ст.

Таксама шматмерна, аб'ёмна ўспрымаецца І. Мележам і пейзаж, які, па сведчанню пісьменніка, выконвае ў творы не толькі дэкаратыўнае, але глыбока сутнаснае прызначэнне. Пейзаж, як лічыць празаік, "дапамагае стварыць у кнізе адчуванне паўнаты быцця" (330), гэта, апрача таго, "свет паэзіі, хараства, страту якога ў мастацтве не можа замяніць нішто" (330). Па прызнанню аўтара, пейзажныя вобразы, малюнкі роднага краю ў многім генерыравалі творчую задуму шырокага эпічнага палатна. "Павінен сказаць, што карціны палескай прыроды, магчыма, першыя пачалі тую работу, якая прывяла да апошніх маіх раманаў", (330) – заўважае ў артукуле І.

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 329.

Мележ. Адзначаючы, што прырода ў "Палескай хроніцы" стала "як бы важнай тэмай кнігі"[1], ён выказвае думку аб тым, што магчыма нават занадта вялікае месца пачынаюць займаць, асабліва ў другім рамане, малюнкі і краявіды палескай прыроды, аказваючы тым самым пэўнае ўздзеянне на кампазіцыйную ўранаважанасць апісальнай і наратыўнай састаўных мастацкага цэлага.

Аднак прырода ў мастацкім творы, як лічыць класік беларускай прозы другой паловы ХХ стагоддзя, важная не толькі сама па сабе, яна выяўляецца ў сваёй непасрэднай знітаванасці з жыццём чалавека, пранікаючы ўсе формы яго экзістэнцыі, становячыся неад'емным фактарам яго духоўнага і эстэтычнага развіцця. Выключна важнае значэнне прыроднаму асяроддзю экзістэнцыі чалавека, ролі прыродных вобразаў і мадэлей у фарміраванні светапогляду героя, яго асабовага кругагляду, надавалася ўсёй беларускай літаратурай, прытым ва ўсе перыяды яе станаўлення і развіцця. Між тым, І. Мележ уносіць у гэта пытанне адзін вельмі значны аспект, што пацвярджае яшчэ раз яго не толькі мастацкі талент, але і эстэтыка-аналітычныя здольнасці.

Абсяжнасць мастацкага свету літаратурнага твора, маштабы агульнага кругагляду, якім ахопліваецца шматстайнасць падзей і вобразаў, малюнкаў і выяў, звязваюцца пісьменнікам з гарызонтамі бачання галоўных герояў твора, з маштабамі іх асоб, значнасцю іх духоўнага свету. Пашырэнне абсягаў мастацкага свету "Палескай хронікі", рассоўванне межаў мастацкай прасторы прадчувалася аўтарам як надзённая патрэба, як неабходная ўмова далейшага развіцця эпапеі.

"Яшчэ калі пісаў "Людзей на балоце", я адчуў патрэбу выйсці з Куранёў, глянуць на іх збоку, убачыць іх сярод вялікага свету" (408) – заўважае І. Мележ яшчэ ў адным артыкуле (пад красамоўнай назвай "Знайсці сябе"), у якім ён прыадчыняе заслону над сваёй творчай лабараторыяй. Несумненна, такой рознамаштабнай суаднесенасці, спалучэння розных пунктаў гледжання на адну і тую ж з'яву, патрабавала сама прырода эпапейнага жанру, шырока разгорнутага палатна, у якім лёсы людзей, іх прыватнае жыццё, цесна знітаваны з грамадска-гістарычнымі, глабальнымі працэсамі. Пра гэта і гаворыць у артыкуле І. Мележ, тлумачачы матывы выбару аўтарскай стратэгіі: "Каб паказаць жыццё як складаны гістарычны паток, у якім віруюць

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 330.

розныя плыні, я павінен быў паказаць яго з розных пунктаў, на розных узроўнях” (409).

Згаджаючыся з тым, што маштабнасць бачання жыцця можна выявіць і пры ўвасабленні невялікіх, адносна сціплых аб’ектаў, і зазначаючы, што пры гэтым задача пісьменніка можа быць нават аблегчана, І. Мележ усё ж такі бачыць шлях да глыбіннага пранікнення ў сутнасць гістарычнай эпохі праз увядзенне ў твор “шырокага свету жыцця” (409).

Паколькі, нягледзячы на адчувальную прысутнасць у “Палескай хроніцы” суб’ектыўна-аўтарскага бачання і выражэння, асноўную нагрузку ў выяўленні адметнасці, асабовай напоўненасці гістарычнай эпохі нясуць якраз героі, то для змацавання рознамаштабных пуктаў погляду, паяднання розных ракурсаў у адзінай і цэласнай карціне свету патрабавалася неардынарная асоба, у якой маглі б аб’яднацца многія лініі развіцця. Пісьменнік тлумачыць свой выбар такім чынам: “Імкненне паказаць жыццё шырока, разнастайна патрабавала вывесці на першы план асобу, у якой маглі б сканцэнтравацца супярэчлівыя павевы паваротнага часу. Такой асобай стаў старшыня райвыканкома Апейка, які быў ледзь намечаны ў “Людзях на балоце”, – вобраз надзвычай важны для мяне”[1]. Варта звярнуць увагу на гэтую апошнюю заўвагу пісьменніка наконт надзвычайнай важнасці дадзенага героя, яго характару, пазіцыі і кругагляду, менавіта для выбару аўтарскіх стратэгій, для вызначэння агульнага напрамку структурна-кампазіцыйнага і сюжэтнага развіцця “Палескай хронікі” як цэласнага і разгорнутага мастацкага свету.

Пашырэнне кантэксту аўтарскага аповяду звязваецца, такім чынам, з магчымасцямі раскрыцця сувязей асобы з самымі абсяжнымі праявамі жыцця, са здольнасцю героя спалучыць сабою, сваімі поглядамі, падыходамі, актыўнай грамадскай дзейнасцю, усе вузлавыя моманты сюжэтнага развіцця. Сваімі дачыненнямі з тым, што складае змястоўную напоўненасць усіх сфер, адлюстраванага ў “Хронікы” жыцця, Апейка, сапраўды, вылучаецца з цягам часу на адно з першых месц. І гэта яго вылучэнне, узбуйненне яго постаці, адбываецца сінхронна ўзбуйненню апавядальнага плана ўсяго цыкла раманаў.

Закранае І. Мележ у сваіх артыкулах і такое тэарэтычнае пытанне, як суаднесенасць у буйным эпічным творы двух асноўных спосабаў стварэння мастацкага свету – н а р а т ы ў н а г а, праз які

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 409.

раскрываюцца сюжэтныя калізіі, выяўляецца падзейны бок адлюстраванага жыцця, і а п і с а л ь н а г а, з дапамогай якога фіксуюцца ўсе праявы знешняга і ўнутранага свету герояў, іх жыццёвага асяроддзя. Тут таксама выяўляецца парадаксальнасць у спалучэнні ўзаемна супрацьлеглых палюсоў літаратурнага дыскурсу. І. Мележ добра ўсведамляе іх узаемнае адштурхоўванне, неабходнасць яго пераадолення, якая стаіць перад пісьменнікам як адна з важнейшых задач на шляху да стварэння цэласнага і гарманічнага мастацкага свету.

"Пісьменнік павінен адчуваць сваю рэч у руху" (332). І. Мележ адзначае патрэбу ў асэнсаванні станаўлення і развіцця мастацкага свету як адзін з важнейшых момантаў адносін аўтара да твора. Пісьменнік павінен таксама добра ўсведамляць, што́ менавіта можа паўставаць на гэтым шляху развіцця і руху ў якасці пэўнай перашкоды, фактару, які замаруджвае рух наперад сюжэта. Стрымліваючым рух сюжэта фактарам з'яўляецца "ўсякае паглыбленне ў жыццё, у героя"[1]. Гэта значыць, апісанне, расказ пра яго ўнутранае душэўнае жыццё, думкі, сумненні і перажыванні, настроі і памкненні. Усё тое, што пакуль што не стала дзеяннем, але ў многім з'яўляецца яго перадумовай. Апісальныя ўстаўкі ў апавядальную плынь часта выкарыстоўваюцца пісьменнікамі ў кампазіцыйных мэтах для запавольвання дзеяння, своеасаблівага *тармажэння* развіцця сюжэта, змены тэмпу ў паслядоўнасці разгортвання і чаргаванні пэўных сцэн і эпізодаў. І. Мележ надаваў вялікае значэнне суразмернасці апісальнай і апавядальнай састаўных літаратурнага дыскурсу, іх узаемнай суаднеснасці. "Ад таго, наколькі добра ўзаемадзейнічаюць апавяданне і сюжэт, – пісаў ён, – залежыць лёс кампазіцыі твора. Ад усіх іх траіх залежыць у немалой ступені якасць кнігі" (332). Пісьменнік задаецца вельмі істотным з пункту гледжання паэтыкі пытаннем: "Як вызначыць найлепшы рытм, тэмп руху апавядання, развіцця сюжэта, дыялога?" (332). Трэба прызнацца, што пытанні ў такім ракурсе не часта ставяцца на парадак дня нават даследчыкамі літаратуры, не кажучы ўжо пра саміх майстроў мастацкага слова. У дадзеным выпадку якраз ёсць разуменне таго, наколькі важным для прадстаўлення мастацкага свету ва ўсіх фармальна-змястоўных праявах яго ўпарадкаванасці з'яўляецца вырашэнне пытання пра адпаведны мастацкай задуме аўтара тэмп разгортвання канструктыўных элементаў твора.

---

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 332.

Пытанні пра гарманічную паяднанасць, узгодненасць паміж сюжэтнай дынамікай і паглыбленасцю ва ўнутраны свет асобы ўяўляюцца І. Мележу надзвычай важнымі пры вызначэнні ступені прысутнасці аўтарскага пачатку ў творы, выяўленні майстэрства аўтара ў сферы паэтыкі і стылістыкі. “Як вызначыць тую меру, дзе б імкненне глыбей, сур’ёзней даследаваць свет і чалавека не шкодзіла дынаміцы апавядання, не абцяжарвала занадта кампазіцыю твора? Або наадварот, дзе б клопаты аб прыгажосці, зграбнасці ліній твора не былі б у шкоду глыбіні і грунтоўнасці адлюстраванага? Як вызначыць, дзе багацце мовы пераходзіць у мнагаслоўе, а лаканізм – у жорсткасць?” (332). Як бачым, тут пастаўлены цэлы комплекс узаемазалежных пытанняў, якія маюць сутнаснае значэнне для высветлення прыроды літаратурнай творчасці. Пытанні структурнай арганізацыі літаратурнага твора маюць непасрэдны выхад да праблем сюжэтнай займальнасці, апрацаванасці мастацкай формы, псіхалагічнай матываванасці характараў і г. д.

І. Мележ звяртае ўвагу на тое, што “шчыльнасць і дынаміка апавядання” (332) нават у аднаго і таго ж аўтара ў розных яго творах можа быць рознай. У якасці прыкладу ён прыводзіць творчасць Л. Талстога, для якога былі характэрны самыя разнастайныя апавядальныя жанры, з рознай ступенню насычанасці структуры твора сюжэтнымі і апісальнымі элементамі.

Адзначаецца І. Мележам таксама і наяўнасць двух асноўных напрамкаў у развіцці прозы ХХ стагоддзя, якія абумоўліваюцца дамінаваннем таго або іншага спосабу нарацыі. Адзін з напрамкаў прадстаўлены “дынамічным і лаканічным стылем” як найбольш адпаведным “дынамічнаму характару нашай эпохі”[1], другі ж “амаль пагарджае дынамікай апавядання і накіраваны цалкам на дасягненне глыбінь эпохі, свету і мікрасвету чалавека” (333). Сярод прадстаўнікоў другога стылю называюцца імёны У. Фолкнера і Г. Бёля. Ні адзін, ні другі з гэтых напрамкаў не вызначаецца пісьменнікам як прыярытэтны, паколькі ў кожнага з іх, на яго думку, ёсць і свае перавагі, і недахопы.

У адносінах да сваёй творчасці І. Мележ таксама не робіць адназначных высноў па яе арыентаванасці на той або іншы напрамак. І тут пісьменнік, вядома, мае рацыю, паколькі яго стыль вызначаецца сінтэтызмам, гарманічнай паяднанасцю ўсіх плённых тэндэнцый мастацкага развіцця прозы ХХ стагоддзя. Разам з тым ён

[1] Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэр'ю. – Мінск: «Маст. літ.», 1975. – С. 332 – 333.

адзначае, што яму таксама былі ўласцівы ваганні наконт дапушчальнай меры паглыблення ў адзін або другі бок. Параўноўваючы паэтыку першага і другога раманаў “Палескай хронікі”, аўтар адзначае, што свядома ішоў на некаторае паслабленне сюжэтнай напружанасці, дынамічнасці разгортвання дзеяння дзеля таго, каб захаваць большую свабоду ў выяўленні ўнутранага свету сваіх герояў. “Узята, падобна, многае глыбей, напісана вальней, але разам з гэтым ёсць, здаецца, і страты. Сюжэт стаў больш павольны, дзеянне часам як бы тармозіцца. Можна было б, на карысць сюжэта, скараціць і зусім зняць некаторыя раздзелы. Напрыклад, такія, як ноч на лузе, роздум герояў. Дзеянне пойдзе больш энергічна. Але тады кніга страціць многа ў сэнсе глыбіні. І роздум герояў для мяне вельмі важны. Бо раман па характару свайму – гэта кніга-роздум” (333). Даследчыкі творчасці І. Мележа, як мне ўяўляецца, не звярнулі пакуль што належнай увагі менавіта на гэта аўтарскае жанравае азначэнне, якое вельмі дакладна выяўляе прыроду мележаўскай паэтыкі, адметнасць яго стылю ў плане структурна-кампазіцыйнай суадноснасці пазіцый аўтара і героя. Сапраўды, унутраныя маналогі герояў, перададзеныя няўласна простай мовай, аўтарскія каментарыі і тлумачэнні займаюць у структуры мележаўскіх раманаў, па сутнасці, вызначальнае месца. Гэта пранікнутасць ва ўнутраны свет героя характэрна, вядома, хоць, можа і сапраўды ў меншай ступені, і для “Людзей на балоце”. Гэта вызначальная дамінанта аўтарскага стылю ўсёй “Палескай хронікі”. І яна характарызуе ў многім жанравую адметнасць гэтага эпічнага комлексу твораў. Эпічнасць мележаўскай “Хронікі” трымаецца ў многім менавіта на медытатыўна-сузіральных і аналітычна-рэфлексіўных спосабах спалучэння кругагляду аўтара і героя.

“Палеская хроніка” Івана Мележа – раманная трылогія з сапраўды эпічным ахопам рэчаіснасці, для якой характэрна шырока разгорнутая і складаная сістэма ўзаемадачыненняў персанажаў. Як падкрэслівае С. Андраюк, характарызуючы мастацкую адметнасць мележаўскіх раманаў, паўната ахопу жыцця ў іх “абумоўлена не толькі ўнутрана арганічнай суаднесенасцю абставін і характараў, умоў і чалавечых узаемаадносін, але і арганічным увядзеннем мноства персанажаў, арганічнасцю іх узаемадачыненняў у гэтым своеасаблівым мастацкім свеце”[1].

З першых старонак “Палескай хронікі” чытач уваходзіць у свет, у якім рэчы, з’явы і людзі валодаюць уласцівасцю шматзначнага, сімвалічнага ўспрымання і вытлумачэння. Адразу прыцягвае да сябе

[1] Стыль пісьменніка. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1974. – С. 249.

ўвагу найменаванне наваколля, у якім размешчана вёска Курані – асноўнае месца дзеяння ў трылогіі, яе галоўны локус. Яно названа ***востравам***. Пры гэтым, метафара адразу дэметафарызуецца ў падрабязным высвятленні сапраўнага тапаграфічнага становішча вёскі, якая згубленая сярод палескіх балот. Сімвалічнасць гэтага вобраза, несумненна, самым непасрэдным чынам суадносіцца з сімволікай назвы першага рамана трылогіі – "Людзі на балоце". **Балота –** гэта таксама сімвал, у якім яго прадметнае значэнне спалучаецца з канцэптуальна абагульненай вобразнасцю.

Ад агульнага да какрэтнага, ад родавага да індывідуальнага – у такім напрамку разгортваецца мастацкая прастора свету мележаўскіх *людзей на балоце.* Спачатку гаворка ідзе пра вёску без назвы, пасля згадваецца і яе назва: "Жылі ўжо Курані *і ў гэту* чэрвеньскую рань"[1]. Намінацыя ў дадзеным выпадку супадае з пераходам ад экспазіцыйнай часткі апісання да канкрэтна-сітуацыйнай. У панарамным ахопе праяў ранішняй жыццядзейнасці вёскі адбываецца паступовае *"распазнаванне"* галоўных герояў трылогіі, яны, безыменныя напачатку, надзяляюцца затым імёнамі.

На дзвюх з'явах, характэрных для летняй клапатлівай пары ў вёсцы, фіксуецца ўвага пры панарамным, з вышыні "птушынага палёту", аглядзе куранёўскіх падворышчаў і вуліцы. Дарэчы, прыём паступовага перамяшчэння наратыўнага "фокуса", які назіраецца пры падобным апісанні, блізкі да кінематаграфічнага. З паэтыкай кінематографа збліжае мележаўскае апісанне і сумяшчэнне агульнага і буйнога планаў.

У летнюю сенакосную раніцу ў Куранях назіраецца асаблівае ажыўленне, якое і становіцца аб'ектам падрабязнага, дэталізаванага паказу. Апавядальнік не абмінае ўвагай ніводнай постаці, якая заўважаецца ў межах апісваемай прасторавай абсяжнасці, паказваючы людзей у іх штодзённых клопатах. У той жа час менавіта галоўныя героі (якія стануць такімі ў будучым аповядзе) прадстаюць у гэтым першапачатковым эпізодзе ва ўзбуйненым выяўленні, у набліжанасці іх не толькі вонкавых, але і ўнутраных прыкмет. Калі эпізадычныя персанажы (пастух, "барадаты, у палатнянай доўгай сарочцы дзядзька", жанчына, што корміць свіней і г. д.) заняты сваімі практычнымі справамі і толькі, то галоўныя героі паказаны ў моманты духоўнай засяроджанасці, калі яны сярод неадкладных побытавых спраў усё ж знаходзяць хвіліну для таго, каб застацца сам насам з сабой.

---

[1] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1981. – С. 8.

Варта звярнуць увагу на тое, якім чынам уводзіцца ў апавядальную тканку вобраз Ганны, выпісаны аўтарам у трылогіі з асаблівай пранікнёнасцю. Пры сваім першым з’яўленні яна напачатку прадстаўлена ў адным шэрагу з эпізадычнымі персанажамі і нібыта не вылучаецца з яго. Гаворка пра хлопца-пастуха, які праганяе па вясковай вуліцы статак, натуральна пераходзіць да “чарнявай дзяўчыны з дубцом”, паколькі апавядальнікам абмалёўваецца адна і тая ж дзея – выган кароў на пашу. Аднак затым увага ў большай ступені фіксуецца менавіта на гэтай дзяўчыне, якая ўсё яшчэ называецца “дзяўчынай з дубцом”. Выконваючы звыклыя хатнія абавязкі, яна між тым у адзін з момантаў як бы самаадстараняецца, робячы спробу выйсці на нейкую хвіліну з прадвызначанага жыццёвага кругабегу. Набіраючы ваду ў калодзежы, Ганна ў задуменні заглядвае ўніз, імкнучыся ўбачыць сваё адлюстраванне. Аднак гэтае імгненне самапазнання груба перапыняецца “нездаволеным крыкам” мачыхі, якая, сама яшчэ застаючыся “за кадрам”, не толькі называе дзяўчыну па імені, але сваімі адносінамі, выяўленымі ў інтанацыі, у чымсьці прадказвае драматычны ход пазнейшых падзей і тую ролю, якую сыграе ў ім яе асабістая прадузятасць.

Безназоўнымі эпізадычнымі персанажамі і аўтарскімі назіраннямі над “людскім рухам” у вёсцы аддзелена ад апісання Ганны першае паяўленне Васіля, на якога таксама адразу звяртаецца асаблівая ўвага, дзякуючы вылучэнню ў яго абліччы такіх рыс, якія выяўляюць яго характар. Істотнае значэнне мае спасылка апавядальніка на *суседства* будучых галоўных героях хронікі, якое ў дадзеным выпадку служыць як бы дадатковым абгрунтаваннем іх вылучанасці сярод іншых персанажаў: “У такі час з хаты, недалёка ад той, дзе дзяўчына брала ваду, выйшаў на ганак, пацягваючыся, хлопец з хмурнымі заспанымі вачыма, з калматай ні то русявай, ні то цёмнай чупрынай, з упартымі губамі”[1]. Хлопец, які тут жа называецца апавядальнікам Васілём, яшчэ цалкам не прачнуўся, не адыйшоў ад сну, у якім яму чуўся бусліны клёкат. Па меры абуджэння да яго свядомасці даходзіць, што гук, які ўспрымаўся ім на мяжы паміж сном і явай, насамрэч зыходзіў ад кляпання кос, і што даўно ўжо пара збірацца на касьбу. “Маці пашкадавала будзіць яго раней” (9). – каментуе гэтую сітуацыю апавядальнік. І відавочна, што сам Васіль не задаволены гэтым, паколькі імкнецца адчуваць сябе самастойным гаспадаром, сталым мужчынам.

---

[1] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1981. – С. 9.

Такім чынам, ад пачатку свайго першага з'яўлення галоўныя героі атрымоўваюць свае імёны – Васіль і Ганна, якія набываюць з часам у рэцэпцыі раманнай серыі І. Мележа абагульняючае значэнне, сімвалізуючы сабой каханне, прасякнутае драматызмам, супрацьдзеючае фатальным абставінам і жыццёвым перашкодам. Гэтая пара імёнаў у беларускай літаратуры ўспрымаецца ў адным шэрагу з імёнамі іншых закаханых са славутых шэдэўраў сусветнай літаратуры.

Наогул кожны персанаж у літаратурным творы пэўным чынам называецца апавядальнікам або іншымі персанажамі. Праблема намінацыі сваіх герояў паўстае перад кожным аўтарам як даволі складаная для вырашэння, паколькі яна звязана з выбарам адпаведнага пункту погляду, пазіцыі, з якой вядзецца аповяд і выяўляюцца міжсуб'ектныя адносіны. Для намінацыі персанажаў характэрна пэўная сістэмная суадносенасць з агульнай структурнай узаемаабумоўленасцю ўсіх мастацка значымых змястоўна-фармальных узроўняў твора.

Праблема намінацыі і яе значэння ў раскрыцці адметнасці характараў персанажаў літаратурнага твора ў беларускім літаратуразнаўстве спецыяльна не разглядалася. Таму перад даследчыкам, які звяртаецца да гэтай праблемы, перш за ўсё стаіць задача выпрацоўкі агульных тэарэтыка-метадалагічных падыходаў, вызначэння прынцыпаў, паводле якіх уяўляецца магчымым вылучэнне спосабаў азначвання адпаведных вобразаў і з'яваў. Надзвычай прыдатны матэрыял для вывядзення агульных заканамернасцей персанажнай намінацыі дае якраз “Палеская хроніка”.

Для раманнай эпапеі І. Мележа характэрна выразна акрэсленая сістэма намінацыі персанажаў з вылучэннем асобных тыпаў. Адны героі амаль заўсёды называюцца па імені (Ганна, Васіль, Міканор), другія – па прозвішчах (Апейка, Башлыкоў, Дубадзел), трэція – паводле сямейна-сваяцкіх адносін (маці, мачыха) і г. д. Відавочна, што тым самым у пэўнай ступені прадвызначаецца іх функцыянальная роля ў творы, значымасць у агульнай персанажнай сістэме.

Першыя прадстаўленні апавядальнікам персанажаў суправаджаюцца, як правіла, іх характарыстыкамі. У далейшым аповедзе таксама час ад часу пры называнні персанажа згадваецца тая або іншая прыкмета, якая яго характарызуе. Такія пашыраныя азначэнні персанажа могуць зыходзіць як ад апавядальніка, так і ад іншых персанажаў. Вось, напрыклад, як прадстаўляюцца ўпершыню у творы Глушакі, да якіх падыходзіць Васіль у пошуках агеньчыка, каб распаліць касцёр: “Каля агню ўкруг сядзелі стары Глушак Халімон, празваны па-вулічнаму Карчом, – сухенькі, нягалены, – фарсісты

Карчоў сын Яўхім і іх парабак, малады рабаваты хлопец з-за Прыпяці"[1]. Пасля партрэтныя характарыстыкі будуць удакладняцца, да іх будуць дадавацца новыя рысы.

Да ўласна аўтарскай стылявой манеры трэба аднесці такі прыём намінацыі, паводле якога згаданая аднойчы ў якасці азначэння прыкмета становіцца затым сітуацыйнай назвай дадзенага персанажа. Адразу ж пасля таго, як Васіль уступіў у размову з Глушакамі, Халімон Глушак называецца апавядальнікам проста "старым", а яго сын – "фарсуном". "Яўхім устаў, плюнуў на далоні, прыгладзіў чуб. Фарсун, ён і тут ужо быў у крамным пінжаку, у ботах"[2]. Невыпадкова згаданы ў гэтым кантэксце чуб Яўхіма – яго кавалерскі гонар. У сцэне бойкі Васіля з Яўхімам ля цагельні апошні паслядоўна называецца "чубатым" ("Чубаты наскочыў на Васіля"; "чубаты матнуў плячом, адштурхнуў Дзятліху..."; "чубаты адразу зазлаваў, даў Сцяпану па твары") (336 – 337). Паказальна, што такая мянушка ўзнікла толькі ў дадзенай сітуацыі, да гэтага персанаж называўся пераважна па імені. Таму можна меркаваць, што ў ёй выяўляюцца перш за ўсё адносіны да свайго антаганіста менавіта Васіля Дзятла, хоць прымяняецца яна і тады, калі дзеянні Яўхіма скіраваны на іншых персанажаў. Разам з тым, гэта найменне адносіцца да аўтарскай апавядальнай мовы і ў ім выяўляецца аўтарская пазіцыя, спачуванне Васілю.

Вельмі экспрэсіўна выяўляе свае адносіны да Васіля стары Глушак на сходзе куранёўцаў, на якім абмяркоўваецца пытанне пра пераразмеркаванне зямельных надзелаў. Яго апаноўвае цяжка стрымліваемая лютая злосць, калі ён назірае за тым, як хлопец прагна жадае атрымаць дадатковы надзел. У думках ён надзяляе Васіля самымі зняважлівымі мянушкамі, якія перадаюцца як у форме непасрэднага "цытавання", так і няўласна простай мовай: "У гэтага смаркача, калі пачуў, колькі прыбавяць, аж вочы загарэліся. Як бы ўжо браў зямлю, глядзеў, ці добрая, ці не замала! "От жа прагавітая дзюба!" (316).

Вядома, у дадзеным выпадку не можа ісці гаворка пра аўтарскую салідарнасць з персанажам, паколькі Халімон Глушак прадстае ў трылогіі ў цалкам адмоўным асвятленні. Адпаведным чынам малюецца і яго знешні воблік, падкрэсліваецца непрыемнае ўражанне ад яго позірку ("Глушак тхарынымі вострымі вочкамі акінуў амаль пустыя застаронкі...") (302). Пры перадачы настрою і

---

[1] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1981. – С. 22 – 23.
[2] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1981. – С. 23.

адчуванняў Глушака аўтар кіраваўся перш за ўсё мэтай дакладнага ўзнаўлення псіхалогіі вобраза, паўнейшага раскрыцця ўнутранага свету персанажа. Падобныя мастацкія задачы прыводзяць да больш цеснага збліжэння аўтарскага аповяду з унутраным маўленнем персанажаў, што выяўляецца перш за ўсё ў няўласна простай мове як дамінуючай форме выказвання ў "Палескай хроніцы".

У эпізодах знаходжання Васіля Дзятла ў "юравіцкай міліцэйскай баковачцы" яго аднакамернікі атрымоўваюць сітуацыйна-характаралагічныя найменні ў адпаведнасці з тым, як успрымае іх галоўны герой. Спачатку, калі Васіля заводзяць у камеру, ён ледзь патрапляе разгледзець у цемры толькі асобныя прыкметы прысутнасці тут людзей, не распазнаючы нават іх колькасці: "У пакойчыку было яшчэ цямней, чым на вуліцы, толькі святло з адчыненых дзвярэй на час рассунула цемру, і Васіль убачыў нечыя ногі, абутыя ў лапці з прысохлай граззю, убачыў край світы, умятую, збэрсаную салому"[1]. Да яго звяртаецца голас з цемры са звычайнымі ў такім выпадку роспытамі. Васіль неахвотна адказвае таму, пра каго яшчэ сам нічога не ведае, і які, натуральна, успрымаецца ім як "незнаёмы".

Раніцай ён змог разгледзець тых, з кім яму суджана было правесці не адзін дзень у зняволенні. "Цяпер ён хмурным, заспаным позіркам дзікавата агледзеўся: іх тут з ім было трое: адзін з закарэлымі ранкамі і сінякамі, такі худы, што невядома, у чым і трымалася душа, а другі плячысты, здаровы, з густой барадой, зарослы амаль да вачэй" (100 – 101). Другі з апісаных такім чынам персанажаў, які, дарэчы, сваім выглядам, таксама як і характарам, нагадвае куранёўскага Пракопа, пачынае называцца аўтарам паводле яго характэрнай прыкметы "барадатым". Чытач неўзабаве дазнаецца і пра яго імя, паколькі да яго па імені ("Мітрыхван") звяртаецца другі вязень. У далейшым пры згадванні гэтага персанажа яго імя і мянушка чаргуюцца ў тэксце.

Такі прыём чаргавання, называння персанажа адразу некалькімі спосабамі даволі характэрны для паэтыкі І. Мележа. Ён, як будзе паказана ў далейшым, выкарыстоўваецца аўтарам для выяўлення дыферэнцыяваных адносін паміж персанажамі і эмацыянальна-ацэначнага выражэння. Другі зняволены не называецца наогул па імені, у дачыненні да яго выкарыстоўваюцца толькі мянушкі, якімі тлумачацца прычыны яго знаходжання пад вартай. Ён сам адкрыта прызнаецца ва ўчыненым ім злачынстве, а, па сутнасці, у сваіх занятках ("Каня, хлопча, я чужога ўзяў, на кірмаш думаў, цыганам...

[1] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1981. – С. 99.

Саграшыў!”) (101). З гэтага часу ён выступае як “злодзей” або “канакрад”.

Асабліва выразна праводзіцца размежаванне Васілёвых аднакамернікаў тады, калі яны накіроўваюцца на працу. Яшчэ да таго, як Васілю дазволілі пайсці працаваць разам з астатнімі, аўтар пры апісанні стану свайго героя адзначае яго душэўныя пакуты ад бяздзейнасці, адарванасці ад звычных працоўных спраў. Хоць барадаты Мітрафан, таксама як і Васіль, замкнёны ў сабе, збліжае іх якраз зацятасць у працы, той радасны запал, які яны пры гэтым адчуваюць. Па гэтай прычыне найменаванне “барадаты”, якое дамінавала дагэтуль, змяняецца называннем па імені. Нягегласць“канакрада”, няздатнасць да цяжкой фізічнай працы, як бы адлучае яго ад Васіля і Мітрафана, не дае права называцца ўласным імем.

Службовыя асобы ў трылогіі называюцца звычайна па прозвішчу. За Дубадзелам, праўда, трывала замацавана мянушка “Крывароты” (ад шрама на твары). Дыферынцыяваны падыход пры намінацыі гэтага персанажа таксама залежыць ад сітуацыі. У афіцыйнай абстаноўцы, напрыклад, на куранёўскім сходзе ён згадваецца толькі па прозвішчу. Ва ўспрыманні Глушакоў ён “Крываротый”.

Асабліва выразна прадстае намінатыўная характарыстыка гэтага супярэчлівага вобраза ў эпізодзе вяселля, дзе яна цесна спалучаецца з партрэтным апісаннем і выяўленнем паводзінаў. Вобраз Дубадзела малюецца тут у даволі шаржыраваным выглядзе. “Ён стаяў, раскарачыўшы цыркулем тонкія ногі, дробны, гарбаносы, у вайсковай гімнасцёрцы, акінуў мутнымі вачыма гасцей і, як у прэзідыум, упэўнена пайшоў за стол. Усе моўчкі сачылі за ім: начальства”[1]. У звароце да важнага госця ў старога Глушака і яго жонкі сумяшчаецца імкненне выявіць блізкія і прыязныя адносіны з выказваннем пашаны да займаемай ім пасады (“Тут сядзіць у гасцях наша савецкая ўлада. Андрэйко, таварыш Дубадзел – наш алешніцкі Калінін...” (389).

У Куранях прадстаўнікамі ўлады з’яўляюцца Ахрэм Грыбок, які, па сутнасці, нічым не адрозніваецца ад іншых вяскоўцаў, і Міканор. Першы з іх паказаны простым вясковым дзядзькам, на якога не вельмі зважаюць куранёўцы. Вось якім ён паўстае ўпершыню ў трылогіі, калі завітвае да Дзятлаў з паведамленнем пра сход, а, заадно, папрасіць мёду для лячэння: “Васіль спыніўся: на прыгуменне ішоў дробны, кульгавы Грыбок Ахрэм” (40). Тут мае значэнне нават інверсія, з дапамогай якой акцэнтуецца прыналежнасць гэтага

[1] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1981. – С. 386.

персанажа да вясковай грамады. Характэрна і рэакцыя Васіля ў адказ на запытанне дзеда: "Ат, Грыбок".

Міканор, які вярнуўся ў родную вёску пасля вайсковай службы, напачатку не вельмі вылучаецца на агульным фоне. Аднак з цягам часу ўсё больш прыкметным становіцца яго ўплыў на жыццё Куранёў, і ён прадстае адным з першарадных герояў трылогіі. Называнне яго па імені між тым садзейнічае ўспрыманню блізкасці гэтага персанажа да куранёўскага асяроддзя. Прозвішча Міканора згадваецца даволі рэдка, таксама як і іншыя формы намінацыі. Часам яго завуць Дамецікавым Міканорам. Такая форма называння па бацьку характэрная для беларускай мовы. Падобным чынам, з дадаткам азначэння Дзятлікаў, зрэдку называецца і Васіль.

Па прозвішчу – Глушаком – аўтар называе Міканора ў эпізодах абходу на чале з Башлыковым куранёўскіх сядзіб пад час правядзення калектывізацыі. У дадзеным выпадку І. Мележ несумненна кіраваўся канцэптуальнай задачай – агульнае з кулакамі прозвішча вясковага актывіста пэўным чынам завастрае сітуацыю.

Такім чынам, для "Палескай хронікі" І. Мележа характэрна шырока разгорнутая сістэма персанажаў, у якой прыкметную ролю адыгрываюць спосабы і прыёмы намінацыі, якія вызначаюцца сваёй разнастайнасцю. Аўтар і яго героі, называючы па-рознаму аднаго і таго ж персанажа, выяўляюць пры гэтым свае адносіны да яго, акцэнтуюць яго становішча ў той або іншай сітуацыі. Намінацыя персанажаў звязана з агульнай мастацкай сістэмай "Палескай хронікі" і аказвае значны ўплыў на фарміраванне эпічнага ладу аднаго з шэдэўраў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя.

У структуры мележаўскіх раманаў актыўна выяўляюць сябе ў функцыянальным плане і іншыя формы наратыўнай характарыстыкі герояў, у якіх выяўляецца спалучанасць аўтарскага бачання з самавыражэннем персанажа. Пры гэтым пры апісанні пэўнай сітуацыі, выяўленні псіхалагічнай напружанасці стану герояў узнікае як бы дадатковы, у большай ступені аб'ектывізаваны, не прыналежны ні аўтару, ні герою, пункт погляду.

Так, на прыклад, у эпізодзе сходу куранёўцаў па перадзеле зямлі (выдзяленне калгасу лепшай) звяртае на сябе ўвагу падобнасць псіхалагічнага стану Яўхіма і Васіля, якая падаецца як момант кампазіцыйнай адпаведнасці.

"Яўхім стаяў таксама на віду, каля камінка, абапершыся плячом аб печ, нудліва вадзіў позіркам па хаце..."[1] "Яўхім найбольш маўчаў,

[1] Мележ І. Збор твора0: У 10 т. – Т. 6. – Мінск: «Маст. літ.», 1982. – С. 388.

смаліў папяросу за папяросай, не таіў: таміўся чаканнем і нецярплівасцю” (388).

“Васіль таксама амаль не гаварыў, зацята смактаў цыгарку з газеціны. Вочы былі неспакойныя, панурыя, нават у светлым, празрыстым, бляск быў хваравіта-насцярожаны” (388).

Нават гэтае ўдакладненне “таксама”, хоць і ўжытае ў розных кантэкстах, зближае тут апісанні Яўхіма і Васіля.

Пар.: стан Васіля на сходзе, на якім вырашалася пытанне аб прырэзцы яму зямлі. Таксама неспакой, чаканне, але перамена да процілеглага сітуацыі.

Неспакой і пэўную сумятлівасць праяўляе Міканор у эпізодзе перамервання зямлі каморнікам, хоць яго адчуванні ў дадзеным выпадку кантрапунктна супрацьлеглыя *“уласніцкім”* памкненням Васіля і Яўхіма. Для падкрэслівання адметнасці яго пазіцыі ўводзіцца матыў упэўненасці, якая адцяняецца паспешлівасцю ў дзеяннях і паводзінах.

“Дужа, нецярпліва крочачы побач з каморнікам, Міканор яшчэ зводдалек стаў тлумачыць, што тут, па абодва бакі дарогі, – найлепшая куранёўская зямля, куранёўскі чарназём, на якім уваткні сухую палку – вырасце дрэва! Масла, а не зямля! Акідваючы яе неспакойным позіркам, ён сказаў каморніку, што гэта і ёсць тая зямля, якую вырашана выдзеліць калгасу.

– Па еты бок яе небагата, а па той – за дарогаю – яна ўся такая. Да самага лесу... – Міканор сваімі нецярплівым, шырокім крокам увесь час выбягаў наперад іншых; ён і цяпер выбег, схамянуўся, стрымаў сябе. Падыбаў поруч з іншымі” (386).

На гэтым фоне кантрастна выступаюць упэўненыя паводзіны маладога землямера: “...ён ні трохі не бянтэжыўся...”[1] “...дзівіў і насцярожваў тым, як спакойна, цвёрда ішоў” (389). З падкрэсліваннем гэтай упэўненасці сумяшчаецца акцэнтацыя маладосці каморніка і дробнасці яго постаці. “Каморнік быў зусім малады хлопец, дробны, бялявы, з мяккім, беленькім пушком на шчоках” (386). “Шчуплы, нявідны, ён дзівіў маладосцю...” (389). Магчыма дзеля ўзмацнення кантрастнасці даецца патрэтнае апісанне Васіля, які прышоў на сход: “... даўно не стрыжаны, не голены, з рэдкай, але моцнай, мужчынскай ужо, агністай шчацінаю на барадзе” (388).

Кантрастнасць і ў паводзінах самога Міканора.

“Велікаваты, сутулаваты, ён ступаў шырока і дужа, і на рабым, пакляваным воспаю твары, у дробных шэрых вачах пад рэдкімі, ледзь

[1] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 6. – Мінск: «Маст. літ.», 1982. – С. 386.

прыкметнымі брывамі быў выраз рашучасці і цвёрдасці" (385). З аднаго боку, рашучасць, цвёрдасць. З другога – нейкая мітуслівасць і неспакой.

Апісанне сходу (па перараэмеркаванні зямлі, выдзяленні калгасу "агульнага поля"), які ўзбурыў усе Курані падаецца аўтарам аднячасова панарамна, як масавая сцэна, і праз узбуйненне асобных постацей, выяўленне іх унутраных адчуванняў, настрояў, памкненняў. "Панарама" адчуванняў і перажыванняў куранёўцаў падаецца і ў раздзеле, які пачынаецца сказам: "Доўга не маглі ўціхнуць Курані ў гэту ноч" (395).

Пасля "панарамнага" апісання асноўная ўвага апавядальніка сканцэнтроўваецца на трывожлівых думках Васіля.

Пар.: стан Васіля перад бойкай з Яўхімам ля цагельні. "Васіль прачнуўся рана, да першых пеўняў..."[1].

У абодвух выпадках Васілёў клопат засяроджаны на "палосцы ля цагельні". Раней яго займала як здабыць выпешчаную ў марах, цяпер – як не страціць рэальную.

У абодвух выпадках Васіль не можа заставацца дома, ім авалодвае нястрымная цяга туды, дзе рэальна вырашаецца, на яго думку, лёс. Хоць, па сутнасці, ніяк на яго паўплываць ён не можа. Аднак ён не можа супрацiўляцца гэтаму імкненню – **быць там.** "Але яго, наперакор разважнасці, усё ж цягнула туды; цягнула, як к хвораму каню, як к дарагой, у бядзе, істоце, – а каб – як ні балюча – у апошні раз зірнуць, справіць неадменны, сардэчны абавязак. Разам пабалець душою" (т. 6, с. 398).

У пэўным сэнсе люстрана суадносяцца між сабой "паходы" Яўхіма і Васіля ў павятовы цэнтр у пошуках справядлівасці. (т. 6. С. 418 - 439). Яўхім ідзе да Зубрыча, Васіль – да Апейкі. Да тых з павятовага начальства, з кім у іх ёсць нейкая повязь. Ды так атрымліваецца, што Васіль таксама патрапляе да Зубрыча.

Цікавы выпадак уяўляе сабой апісанне сходу ў Глінішчах, на якім разглядаецца пытанне пра развал калгаса. (*Мележ*, т. 7, с. 28 – Раздз. 3.). Тут у аб'ектывізаваным аўтарскім аповедзе час ад часу абазначаецца прысутнасць пункту погляду Ганны. Такіх "уставак" у тэксце даволі многа, што сведчыць пра іх выкарыстанне ў якасці кампазіцыйнага прыёму з адпаведным значэннем.

Мастацкая прастора літаратурнага твора ў яе неразʼемнай спалучанасці з часам з'яўляецца не толькі ўмовай рэалізацыі экзістэнцыі літаратурнага персанажа, але ў шэрагу выпадкаў

[1] Мележ І. Збор твораў: У 10 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1981. – С. 326.

выступае як канцэптуальна-вобразнае выяўленне пэўнага тыпу светабачання і светаадчування. Таму даследаванні прастора-часавых вырашэнняў у творах літаратуры набываюць усё больш істотнае значэнне ў сучасным літаратуразнаўстве. Асаблівую цікавасць з боку выбудоўвання прасторавага кантыніуму ўяўляюць, несумненна, тыя творы, у якіх экзістэнцыя чалавека прадстае ў яе найбольш трагічным праламленні. У моманты найбольшага духоўнага ўзвышэння героя тое, што акружае яго, набывае быццёва-анталагічнае, аксіялагічнае значэнне.

Для героя Васіля Быкава, які абвострана адчувае экістэнцыйную сітуацыю закінутасці чалавека ў нелагодны і часта нялітасцівы да яго свет, вельмі істотнае значэнне мае тое асяроддзе, дзе яму даводзіцца існаваць, прастора выжывання, у якой ён вымушаны адстойваць сваю чалавечую годнасць, свае жыццёвыя прынцыпы. Пераадоленне прасторы, па сутнасці, у многіх выпадках з’яўляецца для яго не толькі ўмовай фізічнага выжывання, але і сцверджання фундаментальных гуманістычных каштоўнасцей, захавання сваёй чалавечай сутнасці.

Многія прасторавыя выявы ў творах Быкава маюць сімвалічную значымасць, паўстаюць як вобразы-архетыпы. Разам з тым яны не трацяць і сваёй рэалістычнай фактурнасці, уздзейнічаючы на свядомасць чытача сваёй выразна абазначанай, у многіх выпадках артыкуляванай, матэрыяльнай увасобленасцю. Краявід у быкаўскіх аповесцях звычайна суровы, адпаведны вялікай мэце, якая стаіць перад чалавекам ці то ў франтавым акопе, ці ў бясконцасці беларускіх лясоў і балот – выстаяць супраць націску абставін, у нечалавечых умовах не пазбыцца самага галоўнага – мужнасці і сумлення.

Пейзаж у Быкава своеасаблівы. Лаканічная, напружаная, жорсткая манера апавядання не патрабуе дэкаратыўных пейзажных замалёвак, яна якраз чужая ўсялякай знарочыстай маляўнічасці. Аднак гэта не азначае, што быкаўскі пейзаж пазбаўлены экспрэсіі. Ён экспрэсіўны і рэзка абазначаны ў сілу сваёй функцыянальнасці. Якраз функцыянальная роля з’яўляецца для яго асноўнай.

Палярызаванасць быкаўскага свету выяўляецца ў тым, што героі яго аповесцей звычайна з’яўляюцца антаганістамі, вядуць дыялог-спрэчку. Прастора ў яго таксама часта прадстае ў супрацьлеглых выяўленасцях: у сваёй разгорнутасці і раскрытасці, з аднаго боку, а, з другога – у абмежаванасці, сціснутасці да невялічкага лапіка.

У аповесці “Пастка лейтэнант Клімчанка, які патрапіў у палон і пастаўлены перад дылемай смерці або выжывання за кошт здрады, па-рознаму ў розныя моманты адчувае прастору. У адным выпадку,

калі яго кудысьці вядуць канваіры – як *абсяжнасць* жыцця, з якім яму давядзецца развітацца (*прасторнасць* свету спалучаецца ва ўспрыманні з надыходам вясны, якая, як ён разумее, "не для яго")/ У другім выпадку, калі ён знаходзіцца ў замкнёнай машыне, ён можа ўспрымаць знешні свет толькі на слых; начная прастора, што знаходзіцца за сценамі машыны, уяўляецца яму адчужанай і пагрозлівай. Цішыня здаецца Клімчанку "напоўненай жахамі пачвараў, якія толькі да часу стаіліся, зніклі, падрыхтаваліся да новага, яшчэ больш жудаснага"[1].

Аўтару важна не толькі падкрэсліць тое, што загнаны ў пастку чалавек ідзе ў адваротным кірунку па сваіх слядах, ён яшчэ паказвае нам, якім чынам прастора спалучаецца з часам, калі і час быццам паварочвае ў адваротным напрамку. "Усё тым жа *ўчарашнім шляхам* яго павялі на перадавую" [273; курсіў тут і далей у цытатах мой. – Я.Г.]. "*Учарашняй сцяжынкай* яны дайшлі да пачатку траншэі..." [274].

У гэтым творы Быкава, дзе канцэптуальным матывам з'яўляецца вобраз ***пасткі***, узрастае значэнне антанімічнага яму матыву адкрытасці прасторы, якая выражаецца неаднойчы паўтораным у тэксце словам ***навакол*** і яго варыянтамі.

"*Навакол* было па-веснавому прывольна і прасторна..."[2]. "*Наўкола* стаяла сонная глухая цішыня" [269]. "*Навокал* у шэрым туманістым мроіве ляжала золкая веснавая зямля..." [274]. "*Наўкола* рагаталі і ржалі дзесятка паўтара немцаў" [272]. "*Наўкола* разлёгся шырокі прытуманены прасцяг..." (276). "*Наўкола* затупацелі крокі..." [271].

Вялікае значэнне ў аповесці "Пастка" мае не толькі гарызантальнае, канцэнтрычнае разгортванне прасторы, але і суадносінасць дзеяння з прасторавай вертыкаллю. Апазіцыя *верх – ніз* вызначае галоўную скіраванасць памкненняў роты, якой дадзены загад заняць вышыню. Гэтая ж апазіцыя абумоўлівае і іншыя сэнсы твора, у прыватнасці, звязаныя з перыпетыямі асабістага лёсу лейтэнанта Клімчанкі. Апазіцыя *верх – ніз* знаходзіць вобразнае ўвасабленне ў аповесці "Пастка" ў суадносінасці такіх паняццяў, як *роў і вышыня.* Чарговая атака, якая ў чарговы раз захлёбваецца, апісваецца ў аповесці як уздым з рова-укрыцця на вышыню – адкрытую, не здольную аберагчы.

"Праз пятнаццаць хвілін атакавалі.

---

[1] Быкаў В. Збор твораў: у 6 т. – Т. 4 / В. Быкаў. – Мінск: Маст. літ., 1993. – С. 269.
[2] Быкаў В. Збор твораў: у 6 т. – Т. 4 / В. Быкаў. – Мінск: Маст. літ., 1993. – С. 256.

Без аніводнага стрэлу, моўчкі, усе разам высыпалі *з рова* і кінуліся *на вышыню"* [249].

Тое, што знаходзіцца **навакол**, гэта выяўленне трансцэндэнтнага, ужо *адчужанага* ад індывідуальнага існавання, свету. Свету, у якім "я" героя ўжо як бы страчвае свае правы, аднак жа, перажываючы момант найвышэйшага эмацыянальнага ўздыму, духоўнага ўзвышэння, можа з выключнай сілай усведамляць быццёвую значнасць.

Вось лейтэнант Клімчанка, які апынуўся ў падрыхтаванай хітрым ворагам пастцы, ідзе па нейтральнай паласе, ідзе да сваіх, якім ён ужо таксама як бы чужы. І гэтая нейтральная паласа, застаючыся вельмі рэальнай, да болю блізкай і кранальнай кожнай камячком зямлі пад нагамі, разгортваецца сваёй быццёвай сутнасцю, распрасціраецца да касмічных абсягаў.

Яшчэ перад тым, як ступіць крок насустрач невядомаму, пачаць *сыходжанне* па схілу з вышыні, якое адначасова стаецца і яго духоўным *узыходжаннем*, Клімчанка азірае наваколле. Гэтае пранікненне ў глыбінныя прасторы быцця, імгненнае суаднясенне сваёй асабовай экзістэнцыі з веліччу і неразгаданасцю прыроды, з'яўляецца адным з самых патэтычных момантаў у творы. У адным абзацы, у якім пададзена апісанне гэтага важнейшага моманту ў жыцці героя, шмат разоў згадваюцца ў розных варыяцыях словы *прастора, далячынь:* "наўкола разлёгся *шырокі* прытуманены *прасцяг*", "*далячынь* пад самае неба", "гэтага шэрага, маркотнага, але такога да болю *вольнага прастору*". І нават такі экспрэсіўна-метафарычны выраз вызначае тут адчуванні героя, як "**прадсмяротнае прыволле**" [276]. У гэтай быкаўскай экзістэнцыянісцкай метафары сканцэнтраваны велізарны сэнс велічы чалавечага жыцця нават у апошні яго момант.

Аўтар асабліва падкрэслівае таксама кароткасць, імгненнасць гэтага моманту празарэння, адчування паўнаты, але адначасова і завершанасці, абмежаванасці экзістэнцыі, што наведвае яго героя:

"У нейкі *кароценькі* міг Клімчанка адчуў сябе мурашкаю і ўладаром адначасна, быццам з парога вечнасці на секунду зірнула ў яго твар вялікая, непазнаная ў жыцці сутнасць быцця. На некалькі *кароценькіх* секунд, страціўшы адчуванне сябе, як бы растварыўшыся ў небыцці, ён узнёсся над гэтым прасторам: вялізнай скрываўленай зямлёй, над траншэяй, ровам і нават уласнай хуткай пагібеллю" [276].

На адкрытай прасторы (а нават лес прадстае менавіта такой адкрытай, не могучай надзейна захаваць чалавека, прасторай) вельмі

важна знайсці хоць якое-небудзь больш-менш схоўнае месца, дзе можна затуліцца, перачакаць нейкі момант, сабрацца з сіламі. ***Роў*** выступае ў тэкстах Быкава менавіта такім месцам. *Роў* як своеасаблівы арыенцір на мясцовасці, падстава для прыпынку на кароткі перадых, сустракаецца на шляху быкаўскіх герояў у многіх ягоных творах. Роў мае берагі, узроўкі, на якіх можна прысесці. Узроўкі ж могуць служыць таксама і своеасаблівымі ўказальнікамі шляху, уздоўж іх часта скіроўваюцца героі на пошукі дарогі. Роў, такім чынам, з'яўляецца таксама своеасаблівым шляхам, аднак, па сутнасці, гэта шлях у нікуды, ён не вядзе да нейкай акрэсленай мэты. Часцей за ўсё ён якраз перагароджвае шлях герояў, паўстае перад імі як пэўная перашкода.

Лясныя, ледзь прыкметныя *дарогі* і *дарожкі* маюць уласцівасць губляцца, знікаць з кругагляду быкаўскіх герояў. І тады больш устойлівай, пэўнай прыкметай, якая паказвае хоць нейкі кірунак, становіцца якраз *роў*.

У такую сітуацыю патрапляюць, напрыклад, героі аповесці "Пайсці і не вярнуцца" Антон Галубін і Зося Нарэйка.

"Антон ведаў: недзе была дарожка, месяц назад ён вяртаўся па ёй з Зарэчча, але цяпер дарогі нідзе не было відаць..."[1].

Топас дарогі займае прыкметнае месца ў творчасці многіх беларускіх пісьменнікаў. У паэзіі Янкі Купалы гэта дарога, па якой ідуць беларусы, несучы "сваю крыўду" "на свет цэлы", гэта і пакручастыя сцежкі, якімі пятляе гарапашнік-беларус, каб вырвацца неяк з адвечнай нэндзы, з жуды бязрадаснага існавання. Аднак, у прынцыпе, гэта ў самай вышэйшай ступені абстрагаваны, умоўны вобраз шляху, дарогі, які не мае якіхсьці канкрэтных, вызначальных прыкмет. У вершы Я.Купалы "А хто там ідзе?" з яго гімнічна-пафасным зместам дарога, па якой ідзе грамада, гэта дарога наогул. Вобраз дарогі ў Я.Купалы мае сімвалічны характар, ён суадносны з самымі агульнымі паняццямі філасофскага зместу, выражае і ахоплівае быццё ў яго самых агульных абрысах. Хоць Я.Купала можа таксама быць і вельмі ўважлівым, нават скрупулёзным у выпісванні падрабязнасцей асяроддзя, у якім жывуць яго героі.

Дарога ў Я.Купалы як перашкода на шляху яго герояў да выжывання можа выражацца таксама і сродкамі паэтычнай экспрэсіі. Выразна-імпрэсіяністычна малюецца краявід у яго паэме "Зімою". Гераіня гэтага твора – маладая жанчына з дзіцем на руках – спрабуе прабіцца скрозь снежную замяць. Лёс закінуў яе ў гэты

---

[1] Быкаў В. Збор твораў: у 6 т. – Т. 3 / В. Быкаў. – Мінск: Маст. літ., 1993. – С. 296.

бязрадасны, безнадзейны, не даючы ніякага спадзеву на выжыванне край зямлі, на гэты пустынны, бязлюдны прасцяг, дзе толькі скуголіць сіверны вецер і яму ўтаруе амаль што абавязковы статыст рамантычнага купалаўскага пейзажу – воўк: “Дарожкі і сцежкі занесла віхура, / Не знаць, дзе балота, дзе лог, дзе папар; / Воўк, выйшаўшы з лесу, скаголіць панура, – / Каб чым пажывіцца – пакінуў гушчар”[1].

Тое, што акружае героя, абступае яго з розных бакоў, насоўваецца на яго сваім цяжарам-наканаваннем, вызначаецца звычайна ў літаратуры як абставіны і ўмовы экзістэнцыйнага выпрабавання чалавека. Гэта пейзаж, асяроддзе, абстаноўка, у якіх вымушаны дзейнічаць герой, і адначасова тое, што ён перажывае-ўсведамляе як быццёвую разгорнутасць. Такія пейзажы, якія ўспрымаюцца адначасова і як перашкода-выпрабаванне на жыццёвым шляху героя, і як неадʼемная састаўная частка яго быццёвага кругагляду, неабходная ўмова паўнейшага асэнсавання ім свайго прызначэння ў свеце, сваёй экзістэнцыйнай мэты, у вялікай ступені характэрны для аповесцей В.Быкава.

Адзін з найбольш выразных прыкладаў такой функцыянальнай ролі пейзажа, які набывае ў творы філасофска-экзістэнцыйнае значэнне зʼяўляецца аповесць В.Быкава “Сотнікаў”. Двое партызанаў, Сотнікаў і Рыбак, выконваючы заданне, апынуліся ў пастцы (пастка адзін з самых распаўсюджаных сюжэтных прыёмаў і вобразных увасабленняў у творах В.Быкава). За імі па следу ідуць ворагі, усё шчыльней сціскаецца вакол іх варожае кола, пакідаючы ім невялікую прастору для дзеяння і, што яшчэ важней, для прыняцця вызначальных для іхняга лёсу рашэнняў, на якіх ляжыць цяжар адказнасці не толькі за сябе, але і за іншых.

Вельмі істотнае ў творы В.Быкава не толькі сімвалічнае, але і рэальна-быццёвае ўвасабленне прасторы. Перад яго героямі разгортваецца ледзянячая душу велічная прастора экзістэнцыі чалавека, прастора, у якую закінуты чалавек, у якой ён адчувае сябе накшталт дробнай пясчынкі. Яна выражае сабой, нясе ў сабе пазнакі нейкай звышрэальнай, трансцэндэнтнай сілы, якая валадарыць лёсамі гэтых людзей.

Быкаўскіх герояў увесь час як бы падганяе, падштурхоўвае наперад і наперад гэтая цяжка вытлумачальная, але няўмольная сіла. Яны – вечныя вандроўнікі ў гэтай непрыветлівай і пагрозлівай

---

[1] Купала Янка. Поўны збор твораў: у 9 т. – Т. 6 / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1999. – С. 7.

прасторы, у якой патрэбна не жыць, а выжываць, і куды яны трапляюць з першых сваіх крокаў у творы. Гэта, па сутнасці, усё тая ж, што і ў Я.Купалы, экзістэнцыйна-гнятлівая, паўрэальна-паўміфілагічная дарога-бездараж.

Многія быкаўскія героі блукаюць па імі ўжо раней ходжаных дарогах і сцежках, ідуць па сваіх даўніх слядах. Аднак штосьці да непазнавальнасці змяняе краявід, які становіцца чужым і незнаёмым. Завея, частая спадарожніца ў гэтых вандраваннях, спрыяючы тым, што замятае цяперашнія сляды, хаваючы іх прысутнасць ад злога вока, не дае падарожнікам магчымасці з'арыентавацца ў прасторы. Разглядвае прасцяг, які ляжыць перад ім, Антон Галубін з "Пайсці і не вярнуцца". "Гэты лесавы раён на паваротцы Нёмана ён быццам ведаў някепска, летам выездзіў яго ўдоўж і ўшыркі, але цяпер не пазнаваў нічога – так змяніла яго завея"[1]. Не толькі вандраванне быкаўскіх герояў, але і ўсё іхняе цяперашняе жыццё – на мяжы магчымага – нагадвае свайго кшталту прыгадванне ранейшага.

Тут *павінна быць* дарога, яна тут раней *была*. Аднак дарога страчваецца, губляецца ў чужой, варожай і стоенай пространі. Пастка, лабірынт, з якіх наўрад ці выбрацца многім з герояў Быкава, – гэта не толькі сімвалічныя ўвасабленні канкрэтных жыццёвых сітуацый, тых абставін, якія склаліся да гэтага. Гэта перш за ўсё вобразнае выражэнне трагічнай заблытанасці і ўскладненасці самога быцця.

Героі Васіля Быкава, вядома, імкнуцца выбрацца з лабірынтаў, створаных абставінамі, вырвацца з пастак, падрыхтаваных лёсам. Жыццё не страчвае для іх сваёй прыцягальнасці і каштоўнасці, наадварот, *экзістэнцыйная туга* ў яшчэ большай ступені звязвае іх з жыццём. Аднак самым галоўным пытаннем паўстае ***цана***, якой патрэбна аплочваць вызваленне. І тут пісьменнік паказвае адзіна магчымае выйсце: выратоўчы зварот да *духоўнай прасторы*, якая, у адрозненне ад рэальна-быццёвай, мае іншую канфігурацыю, абумоўленую яе мэтамі. *Пакручастасць* шляхоў чалавека ў свеце-соцыуме не можа ні ў якой меры абвергнуць *прамату*, што паўстае перад ім, як шлях да духоўнага ўвышэння, як спавяданне простых і вечных маральных ісцін.

Суадносіны падзейна-сюжэтнага і наратыўна-апісальнага своеасабліва праламляюцца ў творчасці другога буйнешага беларускага празаіка другой паловы XX стагоддзя – Івана Шамякіна.

---

[1] Быкаў В. Збор твораў: у 6 т. – Т. 3 / В. Быкаў. – Мінск: Маст. літ., 1993. – С.315.

Многія даследчыкі звяртаюць увагу на разгорнутую, ускладненую сюжэтна-кампазіцыйную арганізацыю твораў І. Шамякіна як вызначальную прыкмету мастацка-стылявой адметнасці творчасці гэтага выдатнага майстра беларускай прозы. Дынамізм сюжэтнага развіцця, сапраўды, з’яўляецца характэрнай асаблівасцю раманаў і аповесцей пісьменніка. Неабходна пры гэтым удакладніць, што падзейны бок, які ўвасабляецца ў творах, мае значэнне не толькі сам па сабе, але і ў яго сувязях з агульнай канцэптуальнай задумай аўтара, спосабамі арганізацыі аповяду, выяўленнем адметнасці вобразаў герояў, складанасці і псіхалагічнай абумоўленасці іх характараў.

Раманы І. Шамякіна заўсёды вызначаюцца адметнасцю сюжэтнай пабудовы, складанай перапляценасцю перыпетый і калізій, фабульных ліній і кампазіцыйных прыёмаў. Мастацкі свет кожнага рамана ўяўляе сабой вобразнае ўвасабленне рэальнай жыццёвай складанасці, спалучанасці разнастайных бакоў рэчаіснасці з думкамі і адчуваннямі герояў, іх унутранай, духоўнай змястоўнасцю. У адным з апошніх інтэрв’ю сам пісьменнік адзначаў, што для шэрагу яго раманаў характэрна складаная структура, дадаўшы пры гэтым: “Я люблю складаныя структуры”[1].

Адной з характэрных асаблівасцей арганізацыі мастацкай структуры ў раманах І. Шамякіна з’яўляецца сумяшчэнне ў іх розных часавых планаў, разнастайных апавядальных пластоў, праз якія раскрываецца адметнасць светабачання як аўтара, так і яго герояў, многія з якіх бяруць на сябе абавязкі апавядальніка. Героі шамякінскіх твораў – гэта, як правіла, людзі актыўныя, яны жывуць насычаным, дынамічным і духоўна багатым жыццём.

Складаная структураванасць раманаў І. Шамякіна, драматычная напружанасць іх сюжэтнага разгортвання абумоўлены не ў малой ступені якраз дыялектычным паяднаннем у творчасці пісьменніка дынамізму дзеяння з глыбокім пранікненнем ва ўнутраны свет герояў. Разгортванню знешняга падзейнага раду ў мастацкай прасторы твораў спадарожнічае раскрыццё заканамернасцей развіцця ўнутранага “сюжэта” духоўнага жыцця чалавека.

У творчасці празаіка назіраецца наступная вельмі паказальная заканамернасць. Заглыбляючыся ў свае перажыванні, аддаючыся ўспамінам, вырашаючы для сябе важнейшыя і надзённыя

---

[1] Стэнаграма размовы з народным пісьменнікам Беларусі Іванам Шамякіным / рэд. прац. Т. Шамякінай // Беларускае літаратуразнаўства: навук.-метад зб. – Вып. 5. – Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2007. – С. 227.

экзістэнцыйныя пытанні, героі І. Шамякіна, разам з тым, не аддаляюцца, а, наадварот, яшчэ ў большай ступені набліжаюцца да актуалій сучаснага ім жыцця. Даследчыкамі творчасці І. Шамякіна якраз падкрэсліваецца наяўнасць непасрэднай сувязі паміж аналітызмам яго прозы і "пашырэннем суб'ектыўнай – праз свядомасць героя – формы адлюстравання рэчаіснасці"[1].

Мінулае і сучаснасць, іх складанае, падчас драматычнае перапляценне ў свядомасці героя становяцца часта асноўнымі матывамі, тэматычным асяродкам твораў І. Шамякіна. Аднак у кожным канкрэтным выпадку мы маем справу са спецыфічнымі сродкамі ўвасаблення дадзенай спалучанасці ў сюжэтна-кампазіцыйнай пабудове, у вобразнай сістэме твора. Раман І. Шамякіна "Снежныя зімы" (1967 – 1969) уяўляе сабой вельмі паказальны прыклад майстэрскага выкарыстання аўтарам магчымасцей сумяшчэння ў апавядальнай плыні розных пунктаў погляду, выстройвання сістэмы вобразаў з улікам прастора-часавай перспектывы. Аналіз структурных асаблівасцей дадзенага твора дапамагае выразней уявіць адметнасць агульнай аўтарскай канцэпцыі, светапоглядную і псіхалагічную аснову характараў і паводзін герояў.

У рамане "Снежныя зімы" выяўляюцца многія характэрныя для творчай манеры І. Шамякіна спосабы тэкставай арганізацыі твора. Галоўны герой твора былы партызанскі камандзір Іван Васільевіч Антанюк, вымушана апынуўшыся на заўчаснай пенсіі, перажывае складаны перыяд у сваім жыцці. Каб асэнсаваць сучасныя сітуацыі, вызначыцца ў адносінах з тымі, з кім здаўна звязаў яго лёс, ён вяртаецца ва ўспамінах у мінулае, зноў перажывае некаторыя найбольш істотныя моманты сваёй біяграфіі. Заглыбленнасць героя ў свой унутраны свет – характэрная асаблівасць гэтага рамана пісьменніка. В. Каваленка нават заўважыў, што "з усіх твораў І. Шамякіна раман "Снежныя зімы" найменш падзейны"[2]. Сапраўды, падзейнасць, сюжэтыка тут маюць у значнай ступені ўнутраную, душэўна пераўтвораную ўвасобленасць.

Трэба адзначыць, што рэтраспектыўныя эпізоды ў рамане – гэта не проста ўспомненае героем з той або іншай прычыны мінулае жыццё. У сваіх разважаннях, успамінах, сумненнях Антанюк вядзе

[1] Локун В. Іван Шамякін // гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: У 4 т. – Т. 3. 1941 – 1965. – Мінск: «Беларус. навука», 2002. – С. 611.

[2] Каваленка В. Іван Шамякін: Нарыс жыцця і творчасці. – Мінск: «Нар. асвета», 1980. – С. 144.

сапраўдны дыялог з часам, імкнецца асэнсаваць пройдзены жыццёвы шлях, сувымераць яго, узважыўшы пралікі і ўпушчаныя магчымасці, з актуаліямі сучаснасці. Для яго настаў вельмі адказны час – час падсумаванняў. Аднак, разам з тым, гэта і актыўная душэўная праца, скіраваная на тое, каб адчуваць сваю запатрабаванасць, быць далучаным да рэальных жыццёвых клопатаў.

Адной з самых характэрных асаблівасцей творчасці І. Шамякіна з'яўляецца глыбокае выяўленне сутнасці міжасабовых адносін. Кожны персанаж, які адыгрывае ў сюжэце твора прыкметную ролю, раскрываецца сваімі духоўнымі і псіхалагічнымі, маральнымі якасцямі. Пры тым асабовы свет шамякінскіх герояў не герметызаваны, ён шматстайнымі повязямі злучаецца з іншымі людскімі светамі, з соцыумам. Міжасабовыя адносіны, ацэнка героем свайго стаўлення да іншых маюць для яго не менш істотнае значэнне, чым самааналіз.

Пункт погляду Антанюка абазначаецца ў рамане з дапамогай розных моўных сродкаў. Можна вылучыць тры асноўныя віды моўнага выражэння, праз якія выяўляюцца думкі і адчуванні галоўнага героя: а) простая мова, калі герой уступае ў размовы з іншымі персанажамі; яна ўводзіцца ў тэкст з дапамогай працяжніка; б) “унутранае” маўленне героя, блізкае па свайму характару да простай мовы; графічна яно абазначаецца двукоссямі; в) роздум героя, які не кадыфікуецца як непасрэдна ім выказаны, аднак які па шэрагу граматычна выражаных прыкмет можа быць ідэнтыфікаваны як прыналежны менавіта яму. У гэтым трэцім выпадку якраз форма моўнага выражэння мае вялікае значэнне ў размежаванні пунктаў погляду аўтара і героя, у аддзяленні таго, што зыходзіць менавіта з пабуджэнняў самога героя, ад таго, што адносіцца да яго характарыстыкі аўтарам.

У эпізодзе сустрэчы Антанюка з удзельнікамі палявання на пачатку рамана прадстаўлены ўсе віды моўнага абазначэння героем сваіх думак і адчуванняў. Антанюк пастаянна аналізуе паводзіны свайго сябра, партызанскага паплечніка, а зараз дырэктара інстытута Будыкі. Гэтыя паводзіны выклікаюць у яго супярэчлівыя адчуванні, што і выяўляецца ў неадназначным рэагаванні на розных узроўнях моўнага выражэння. Непрыманне занадта дагодлівага стаўлення Будыкі да міністра акцэнтуецца як выказваннямі апавядальніка, з дапамогай якіх выяўляецца эмацыянальны стан Антанюка (“Немаведама чаму, як халодная хваля, ударыла ў сэрца злосць на

Будыку")[1], так і ўнутраным маналогам самога героя, які прымае ў дадзеным выпадку форму як бы непасрэднага звароту ў думках да свайго сябра ("Чаго ты мітусішся? Хто, хто, а я наскрозь цябе бачу...") (13). Аналізуецца Антанюком і тое, якім чынам адказвае яго сябар на крытычныя заўвагі. "Здаецца, гэта ўжо крыўда? Ці хітрасць? Яшчэ адзін, з заходам з тылу, напамінак начальству пра свае заслугі?" (14). Дадзеныя меркаванні адносяцца фармальна да аўтарскага наратыўнага маўлення, але іх запытальная форма з'яўляецца аргументам на карысць таго, што тут усё-такі ў большай ступені выражана пазіцыя менавіта галоўнага героя рамана. Гэта якраз ён, Антанюк, прагне дазнацца пра сапраўдную матывацыю паводзінаў Будыкі, пра тыя пабуджальныя імпульсы, якія знаходзяцца ў іх аснове.

Няпростымі сталі сёння адносіны паміж Антанюком і Будыкам, дружба якіх доўжыцца яшчэ з часу іх сумеснага партызанства. Аналітычна-крытычнае стаўленне Антанюка да сябра выклікана прыкмячаемымі ім хоць і дробнымі, здавалася б, але ўсё-такі прыкрымі момантамі ў паводзінах сённяшняга дырэктара навуковага інстытута. Да канца прынцыповы ва ўсіх справах, Антанюк, якому яго бекампраміснасць каштавала страты пасады, не хоча прымірыцца і з надрабнейшымі нават праявамі згодніцтва, прыстасавальніцтва. Ён адкрыты і шчыры ў сваіх адносінах да людзей. Гэта адкрытасць перад светам, мабыць, з'яўляецца прычынай таго, што і яго ўласнае жыццё, яго пралікі, сумненні і страты становяцца прадметам жорсткага самааналізу.

Схільнасць да самааналізу, рэфлексіі прыводзіць да таго, што Іван Васільевіч, які наогул вельмі прыхільна, з сапраўднай зацікаўленасцю ставіцца да людзей, у пэўныя моманты засяроджанасці на сваіх думках і адчуваннях шукае адзіноты. У такім стане ён упершыню і паяўляецца перад чытачом на старонках рамана. Антанюк, прыехаўшы адпачыць у лесе, адмаўляецца ад удзелу ў калектыўным паляванні, яму хочацца "забрацца глыбей у пушчу, недзе на першабытнай палянцы паміж векавых сосен раскласці маленькае цяпельца і да вечара сядзець, каб надоўга задаволіць прагу адзіноцтва, каб на цэлыя месяцы – да наступнага "прыступу" – насіць у сабе шум лесу і дыханне восені"[2].

Заблукаўшы ў такі глухі лясны куток, ён натрапляе на зубра. Сустрэча з зубрам, з якой пачынаецца раман, мае, несумненна,

---

[1] Шамякін І. Збор твораў: У 6 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1979. – С. 13.
[2] Шамякін І. Збор твораў: У 6 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1979. – С. 9 – 10.

сімвалічнае значэнне. У характары самога Антанюка, з яго нерастрачанай сілай, мэтаскіраванасцю, непахіснасцю, ёсць штосьці “зубрынае”. Звяртае на сябе ўвагу, што адзін і той жа матыў “першабытнасці” прысутнічае як у вышэй прыведзеным выяўленні імкнення Антанюка пабыць у адзіноце (“на першабытнай палянцы”), так і пры апісанні асяроддзя, у якім пачынаецца дзеянне – таго “глухога кутка пушчы”, што таксама мае ў сабе адзнакі чагосьці суадноснага з вельмі старажытным часам (“усё першабытна замшэлае”; “рэдкія вываратні нагадваюць дагістарычных жывёлін”) (7).

Аднак такі стан непасрэднай далучанасці да быццёвых першаасноў надараецца ў жыцці героя апошнім часам не так і часта. Больш таго, ён заўважае ў сабе раптоўныя перапады настрою, жаданне бачыць і чуць людзей. Такія кантрастныя адчуванні і памкненні сведчаць, між іншым, пра напружанасць духоўнага жыцця, пастаянную настроенасць на як мага напаўнейшае выяўленне сваіх патэнцыяльных магчымасцей.

Заўважаецца наступная заканамернасць у кампазіцыйнай пабудове рамана: калі Антанюк застаецца сам-насам з сабой, у яго думках і ўспамінах узнікаюць (і, адпаведна, рагортваюцца ў наратыўным плане ў выглядзе асобных эпізодаў) падзеі ваеннага часу. Настроенасць на падобныя згадкі абумоўлена перш за ўсё агульнай скіраванасцю героя на аналітычнае пранікненне ў сваё мінулае, яго цягай да самарэфлексіі. Аднак пэўнае значэнне маюць таксама і тое асяроддзе, абстаноўка, у якіх знаходзіцца Антанюк у адпаведны момант часу, і тыя жыццёвыя абставіны, якія ўплываюць на яго душэўны стан.

Пасля доўгачаканай, важнай для яго размовы ў “высокім доме”, і асабліва пасля паведамлення пра прысланае ў інстанцыі пісьмо, у якім закранаецца даўняя гісторыя яго адносін з Надзеяй, Антанюк пачувае сябе настолькі ўзрушаным, роздумна звернутым у мінулае, што гэты яго стан акцэнтуецца нават зменай спосабу апавядання.

Адна з самых паказальных і яскравых адметнасцей структурнай арганізацыі аповяду ў “Снежных зімах” заключаецца ў пераходзе ў пэўныя моманты ад выкладу падзей апавядальнікам да выказвання ад першай асобы. Натуральнасці такога пераходу садзейнічае беэперапыннасць апавядальнай плыні, блізкасць пазіцый аўтара і героя. Варта адзначыць і тое, што гэты зварот Антанюка да мінулага, углыб сваёй памяці і свайго “я”, адбываецца на фоне гарадскіх краявідаў, якія ўяўляюць сабой прыкметы найбліжэйшага жыццёвага асяроддзя аўтара. І думкі героя пра манумент Перамогі, яго

размяшчэнне, несумненна, адносяцца да ліку здаўна вынашаных самім аўтарам.

Заснежаны Мінск змяняецца ва ўяўленні Івана Васільевіча малюнкамі ўкрытага снегам партызанскага лесу. Вобраз снегападу становіцца адным з важнейшых спалучальных звёнаў у прасторачасавай сістэме рамана. Пра гэта сведчыць і назва твора – “Снежныя зімы”, якая мае несумненны сімвалічны падтэкст. Прырода з яе бясконцай зменлівасцю, і ў той жа час пастаянствам паўтарэння, выступае як бы галоўным пасрэднікам у размове, якую вядзе ў сваіх роздумах галоўны герой рамана з таварышамі па зброі, з тымі, хто застаўся навекі там, сярод пошуму ялін і сосен. Ідучы па вуліцах заснежанага горада, Антанюк імкнецца ўзнавіць сувязь паміж успрымаемай тут і цяпер рэальнасцю і той, якая аддалена гадамі пражытага жыцця.

Пераход ад аповяду пра Антанюка ў трэцяй асобе да выяўлення яго думак і перажыванняў з боку ўнутранага “я” адбываецца на працягу аднаго эпізоду, для якога характэрна адзінства настрою. Дзве наратыўныя формы раскрыцця духоўнага свету галоўнага героя аддзелены літаральна некалькімі сказамі. Кружэнне ў паветры сняжынак звязваецца асацыятыўна з віраваннем людскога натоўпу. Куды так спяшаюцца людзі, – задаецца пытаннем Іван Васільевіч, якому хочацца якраз прыпыніцца, каб вельмі многае абдумаць з таго, што датычыцца яго самога, ды і ўсіх гэтых сустрэчных людзей. Ён звяртае ўвагу перш за ўсё на маладых, якія найбольш спяшаюцца, бягуць кудысьці, коўзаюцца па тонкім лядку. Мабыць таму, што перад гэтым ён якраз думаў пра моладзь, пра сваіх дзяцей, Іванам Васільевічам авалодвае жаданне быць неаддзельным ад гэтага імклівага руху наперад, у неразгаданую будучыню. “Я хачу радавацца разам з вамі! Не аб’язджайце мяне, не абганяйце, бо гэтак незнарок можаце збіць мяне з ног. А я хачу ісці з вамі плячо ў плячо. Я хачу каўзануцца і ўпасці сам, як тая вунь дзяўчына ў чырвоным шалю”[1].

Тэма ўзаемаадносінаў бацькоў і дзяцей, разумення моладзі ў творчасці І. Шамякіна наогул займае адно з прыкметнейшых месцаў. У “Снежных зімах” яна выяўляецца праз пошукі галоўным героем у самім сабе таго прамадушша і шчырасці, адкрытасці свету, якія ўласцівы маладосці. Зварот у мінулае азначае для Антанюка, апрача іншага, вяртанне ў сваю маладосць. тамарфозы, якія адбываюцца са спосабамі асабова-займеннікавага ўвасаблення аповяду, спалучаюцца ў тэксце са зменамі ў часавым выражэнні. У невялікай выдзеленай

[1] Шамякін І. Збор твораў: У 6 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1979. – С. 52.

частцы трэцяга раздзела рамана, дзе абазначаны пераход да формы першаасабовага наратыву, адначасова акцэнтуецца часавы перапад з дапамогай кантраснага суаднясення дзвюх граматычных форм аднаго і таго ж сказа: *"Кружылі сняжынкі" – "Кружаць сняжынкі"* (51 – 52). Пры гэтым у абодвух выпадках сказ вылучаецца ў асобны абзац, і тым самым звяртаецца асаблівая ўвага на значэнне дадзенага прыёму ў агульным ідэйна-мастацкім кантэксце. Выкарыстанне цяперашняга часу, акцэнтаванае такім чынам, становіцца выразнай пазнакай узмацнення асабовага пачатку.

Такім чынам, змястоўныя фактары, якія садзейнічаюць звароту Антанюка да партызанскага мінулага (стан асаблівай самапаглыбленасці, узрушанасць, пастаяннае зберажэнне ў памяці дарагіх і балючых вобразаў), падмацоўваюцца прыёмамі нараталагічнага характару, такімі як суаднясенне ў тэксце першай і трэцяй асобы, мінулага і цяперашняга часу, знаходжанне агульных пунктаў судакранання паміж тым, што адбываецца тут і зараз, і мінулым. "Тады таксама ішоў снег" (56), – зазначае для сябе Іван Васільевіч, ужо падрыхтаваны псіхалагічна да паўторнага перажывання складаных і драматычных калізій ваеннага часу. І адразу ж імкнецца адшукаць адрозненні і ў гэтых прыродных прыкметах, быццам жадаючы тым самым засведчыць няспыннасць і незваротнасць быццёвага руху. "Але не такі ласкавы, ціхі. Гуляла завіруха. Выла. Свістала. Лес гудзеў і трашчаў" (56). Мінулы час, які зноў становіцца асноўным у разгортванні наратыўнай структуры, асабліва выразна акцэнтуецца ў такім ланцугу дзеясловаў.

Іван Васільевіч Антанюк паглыбляецца ва ўспаміны. Але гэтыя ўспаміны таксама вызначаюцца сваёй структурнай адметнасцю, шмат у чым адрозніваюцца ад стандартных рэтраспектыўных уставак у літаратурным творы.

Апрача майстэрскага выкарыстання раманістам прыёмаў асацыятыўнага спалучэння рознычасавых падзей і эпізодаў, характэрнай адметнасцю наратыўнай структуры "Снежных зім" з'яўляецца **дыялагічнасць** самога мыслення галоўнага героя, пастаянная скіраванасць яго свядомасці на дыялог-спрэчку са сваімі ўяўляемымі апанентамі, і, можа быць, у першую чаргу з самім сабой.

Дыялогі ў рамане падзяляюцца на некалькі тыпаў. Перш за ўсё, на тыя, якія мелі (або маюць) месца ў рэальнасці, і тыя, якія ўяўляюць сабой скіраваныя ў адрас пэўных людзей роздумы героя. Другі тып з'яўляецца, па сутнасці, разнавіднасцю ўнутранага маналога, аднак адметнасць яго заключаецца менавіта ў ***адраснасці***, спробе героя

нешта мысленна давесці, у нечым пераканаць, няхай сабе і *post factum*, адрасатаў сваіх выказванняў.

Першы тып дыялогаў (рэальных) у сваю чаргу падзяляецца на дзве разнавіднасці: тыя, якія супадаюць з часам аповяду, і тыя, якія ўзнаўляюцца ў памяці галоўным героем, пераносяцца ім з мінулага ў цяперашні час. Гэтыя апошнія, як рэалізуемыя паўторна ў свядомасці героя, уносяць свае нюансы ў наратыўную структуру. Яны выдзяляюцца ў тэксце графічна – пачатак кожнай фразы адзначаецца не працяжнікамі, двукоссямі.

Даўні дыялог не проста ўзнаўляецца ў свядомасці героя ў такім выглядзе, у якім ён гучаў калісьці, ён каменціруецца, ацэньваецца з пазіцый цяперашняй сітуацыі, атрымоўвае наратыўную афармленасць, адпаведную пункту погляду героя. Выкарыстанне асабовых займеннікаў у своеасаблівым аўтакаментарыі былой размовы падкрэслівае яе напружанасць: "***Я*** адказаў жорстка <...> ***Ты*** здзекліва хмыкнуў..."[1]. Гэты зварот "на *ты*" як бы яшчэ больш набліжае падзеі мінулага да сучаснага моманту, садзейнічае трансфармаванню ўспомненай размовы з загінуўшым братам у своеасаблівую споведзь. Размова, што адбывалася ў далёкім ваенным годзе, быццам працягваецца і зараз, набываючы аналітычна-падагульняючую завершанасць у свядомасці Антанюка.

Знешні і ўнутраны дыялагізм наратыўнай структуры рамана дапамагае раскрыццю драматычнай напружанасці, дыялектычнай складанасці духоўнага свету галоўнага героя, шматстайнасці яго сувязяў з рэчаіснасцю. Аналізуючы свой жыццёвы шлях, Іван Васільевіч Антанюк пераконваецца ў патрэбе менавіта такога, з розных пунктаў погляду, успрымання: "той Антанюк застаўся там, за мяжой, і ўсё засталося з ім. Не, лухта. Ніхто не хаваў аднаго Антанюка і не нараджаў другога. Якая мяжа? Калі і што дзяліла? Ніколі я не дваіўся, здаецца. Ды не, дваіўся ўсё-такі. Інакш пражыць нельга" (78). Пры гэтым, як паказвае ход развіцця падзей у рамане, Іван Васільевіч заўсёды застаецца самім сабой, верным сутнаснаму ў сабе як чалавеку.

Раман «Снежныя зімы» І. Шамякіна ў наратыўным плане ўяўляе сабой складаную і разгорнутую структуру, з дапамогай якой раскрываецца дыялектыка ўзаемаадносінаў асобы і грамадства, багацце ўнутранага свету чалавека. Глыбокаму пранікненню ў псіхалогію галоўнага героя рамана Івана Васільевіча Антанюка садзейнічае выкарыстанне разнастайных прыёмаў кампазіцыйнага і

---

[1] Шамякін І. Збор твораў: У 6 т. – Т. 5. – Мінск: «Маст. літ.», 1979. – С. 81.

моўна-стылявога выяўлення. Істотнае значэнне для развіцця аўтарскай канцэпцыі мае суаднясенне ў аповядзе розных часавых пластоў, спалучэнне сюжэтна-падзейнага апісання з самараскрыццём героя праз асацыятыўную разгорнутасць яго роздумаў і ўспамінаў. Адной з самых адметных характарыстык духоўнага жыцця Антанюка з’яўляецца яго пастаянная скіраванасць на дыялог з людзьмі, з якімі яго зводзіў і зводзіць лёс. Дыялог гэты ва ўмоўнай медытатыўнай форме можа весціся героем праз часавую і прасторавую дыстанцыю. Важную ролю адыгрывае таксама дыялагічны характар самарэфлексіі героя, які сведчыць пра яго напружаныя духоўныя пошукі.

Канцэптуальная значнасць і змястоўная напоўненасць структурных адносінаў на розных узроўнях тэксту, сумяшчэнне форм аповяду ад трэцяй і першай асобы, збліжэнне мінулага і цяперашняга часу, адкрытая грамадзянская пазіцыя галоўнага героя і яго рэфлексіўнасць вылучаюць раман Івана Шамякіна “Снежныя зімы” як адну з адметнейшых з’яў беларускай прозы.

Даследчыкамі вылучаецца некалькі разнавіднасцяў прасторы, якія пэўным чынам рэалізуюцца ў любым літаратурным творы. Сярод іх асноўныя – канцэптуальная і перцэптуальныя прасторы. У канцэптуальнай прасторы выяўляюцца агульныя ўяўленні чалавека, успрыманні, зафіксаваныя на лагічна-разумовым, паняццевым ўзроўні. Як адзначаюць Р.Зобаў і А. Мастэпаненка, «канцэптуальная прастора і час уяўляюць сабой некаторую абстрактную хронагеаметрычную мадэль, якая служыць для ўпарадкавання ідэалізаваных падзей. Гэта фактычна адлюстраванне рэальнай прасторы і часу на ўзроўні паняццяў (канцэптаў), якія маюць аднолькавы сэнс для ўсіх людзей»[1].

Мадэлюючы характар прастора-часавага ўспрымання мае, вядома, вельмі істотнае значэнне, паколькі такім чынам ажыццяўляецца ўвядзенне ў мастацкі свет літаратурнага твора рэальных прастора-часавых каардынат. Аднак у яшчэ большай ступені важным для эстэтычнага ўспрымання з'яўляецца перцэптуальная прастора, праз якую выяўляюцца адметнасці індывідуальнага аўтарскага светаўяўлення. Якраз у перцэптуальнай прасторы, на думку Р. Зобава і А Мастэпаненка, і адбываецца ўспрыманне мастацкага вобраза.

[1] Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11.

Прасторавыя вобразы ў раманах «ваеннай» трылогіі І. Навуменкі, несумненна, вызначаюцца сваёй выразнай прадметнай асязальнасцю, набліжанасцю да рэалій паўсядзённага жыцця, выяўленнем праз іх практычнага вопыту асваення чалавекам рэчаіснасці. І разам з тым важна падкрэсліць іх сімвалічны і канцэптуальны сэнс.

У ваеннай трылогіі Івана Навуменкі, у якую ўваходзяць раманы «Сасна пры дарозе», «Вецер у соснах» і «Сорак трэці», вялікае значэнне маюць разнастайныя прасторавыя абазначэнні, разгалінаваная сістэма вобразаў-топасаў. Істотную ролю адыгрывае ракурс бачання, які дае магчымасць шырокага панарамнага ахопу быццёвай прасторы і, разам з тым, захавання ў гэтым абагульненым поглядзе падрабязнасцей паўсядзённага жыцця чалавека на зямлі.

Блізкія між сабой, першыя дзве назвы твораў пісьменніка пазначаюць сістэму сімвалічных сэнсаў, якая разгортваецца ў межах трылогіі. Тут мае месца прывязка сімвалічнага вобраза сасны (дрэва жыцця) ў першым рамане да мясцовасці, і супастаўленне адзіночнага і множнага ліку ў назвах першага і другога раманаў. Ужо самімі назвамі першых двух раманаў трылогіі абазначаецца пашырэнне мастацкай прасторы з ходам развіцця дзеяння, разгортванне гарызонтаў духоўнага і практычнага існавання герояў пры пастаянным звароце да пункту першапачатковага адліку. А гэтым пунктам з'яўляецца ўзгорак ля чыгуначнай будкі, з якога адкрываецца панарама мястэчка, і сасна на ім – як арыенцір у прасторы.

Менавіта тут, пад сасной на чыгуначным пераездзе, ля будкі абходчыка, чытач упершыню сустракаецца з галоўным героем трылогіі – Міцем Птахам, сынам абходчыка Сцяпана Птаха, і яго школьнымі сябрамі.

Раманы І. Навуменкі ў кампазіцыйных адносінах вызначаюцца складанай разгалінаванасцю, спалучэннем у адзіным наратыве розных пунктаў гледжання. Многія эпізоды, перш за ўсё тыя, якія звязаны з падзеямі навакол і ў самой чыгуначнай будцы Птахаў, у мястэчку і яго наваколлях, падаюцца праз успрыманне Міці, па сутнасці, цэнтральнага героя трылогіі. Хоць аповяд і вядзецца ад імя аўтара, а герой абазначаецца ў трэцяй асобе, аднак па тым, як у адносінах да яго асвятляюцца іншыя персанажы і іх дзеянні, можна якраз меркаваць пра цэнтральнае ў многіх выпадках кампазіцыйнае становішча вядучага навуменкаўскага героя – Міці Птаха.

Сасна неаднойчы згадваецца на старонках усіх трох раманаў І. Навуменкі. Звяртаючы на яе ўвагу, Міця Птах успамінае іншыя

абставіны, мірнае жыццё, поўнае спадзяванняў і надзей. Вобраз гэтага роднага герою дрэва спалучае сабою не толькі прасторавыя абсягі; вакол яго канцэнтруецца ў памяці юнака ўсё тое, што зусім нядаўна было такім блізкім і зразумелым. Мінулае цяпер далёка, але яшчэ далей, здаецца, у няпэўным і непраглядным тумане знаходзіцца будучыня.

Ля сасны праходзіць некалькі дарог, якія менавіта тут разыходзяцца ў розныя бакі. Пра гэта гаворыцца на самым пачатку трылогіі: "Сасна расце на сухім грудку ля чыгуначнага пераезда. Тут, можна лічыць, развілка і скрыжаванне. Пясчаны шлях, насыпаны ўзбоч чыгункі, вядзе ў лес і ў мястэчка, прасёлкавая дарога – у мястэчка і ў поле"[1].

Развілка, скрыжаванне – вельмі пашыраныя і традыцыйныя прыкметы беларускага пейзажу. Пры тым у дадзеным выпадку істотным з'яўляецца кірунак, у якім разыходзяцца дарогі, што́ і якім чынам яны злучаюць. Аўтар вызначае напрамкі, у якіх скіроўваецца асноўны рух па дарогах, што вядуць ад пераезда, і, па сутнасці, тым самым абазначаюцца і ***асноўныя сферы дзеяння*** ў трылогіі: падпольная дзейнасць у *мястэчку* і партызанская барацьба ў *лясах*. Невыпадковым з'яўляецца тое, што і да лесу, і да мястэчка ад сасны ля пераезду прыблізна аднолькавая адлегласць. Але не толькі грунтовая і прасёлкавая дарогі мясцовага значэння адыгрываюць пэўную ролю ў суаднясенні розных быццёвых планаў у раманах трылогіі. Вельмі вялікае (і, па сутнасці, першараднае) значэнне мае ***чыгунка*** – тая дарога, якая скіравана ў самую разгорнутую і аддаленую перспектыву.

Цягнікі для Міці Птаха – гэта "пасланцы шырокага свету", якія служаць напамінам пра тое, што жыццё не можа быць замкнёным у вузкіх рамках якога-небудзь аднаго лакальнага асяроддзя. Яны спалучаюць пэўным чынам першапачатковыя ўражанні, набытыя ў межах звыклага штодзённага побыту сям'і чыгуначнага абходчыка, са светам універсальнага кшталту, што шырока распрацціраецца ва ўяўленні юнака ў сваіх сацыяльна абумоўленых і анталагічных вымярэннях. "Чыгунка спрыяла таму, – падкрэслівае аўтар, – што Міця рана стаў цікавіцца справамі, якія ідуць у вялікім свеце"[2].

З аднаго боку, чыгунка ўяўляе сабой *локус*, вобразнае абазначэнне канкрэтнай, абмежаванай прасторавымі рамкамі

---

[1] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 5.
[2] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С 27.

мясцовасці, у якой сканцэнтравана прафесійная дзейнасць вялікай часткі местачковага насельніцтва. З другога – яна сімвалізуе злучанасць правінцыйнага асяродка з шырокім светам, з усёй вялікай радзімай.

Чыгунка з'яўляецца сімвалам цывілізацыйнага поступу, спрадвечнага імкнення чалавека да авалодання светам, разгортвання сваіх духоўных і экзістэнцыйных гарызонтаў. Таму перакрыжаванне шумлівай, вечна ажыўленай чыгункі з дарогамі, на якіх жыццё ідзе зусім іншым парадкам, у іншым тэмпе, мае ў трылогіі І. Навуменкі свой падтэкст. Пісьменнік у першых раздзелах першага рамана падрабязна паказвае абставіны жыцця і той дарогі, што пралягае паўз мястэчка ў таямнічыя далечы, і той, дзе спаважна і непаспешліва здзяйсняецца заведзены адвеку лад штодзённага людскога бытавання. "Увогуле Птахава сядзіба на вясёлым месцы"[1] – такімі словамі пачынаецца апісанне руху па дарогах у наваколлі чыгуначнай будкі. Паказальна, што не ўзнікае рэзкага кантрасту паміж пастаўленымі побач карцінамі: няхай не той маштаб у правінцыйнага жыцця, аднак і тут людскія клопаты выпраменьваюць станоўчую энергетыку, прасякнуты жыццетворным пафасам. Пазіраючы на вагоны хуткіх пасажырскіх цягнікоў, што імкліва праносяцца паўз іх, тутэйшыя людзі хоць і прызнаюць *інакшасць* жыцця і клопатаў у тых аддаленых адгэтуль мясцінах, ды, разам з тым, усведамляюць і *агульнасць, цэласнасць, узаемазвязанасць* усяго, што існуе на свеце. Нездарма такім сур'ёзным становіцца твар Сцяпана Птаха, калі ён праводзіць жоўтым сцяжком саставы.

Чыгуначная станцыя, якой яна становіцца пасля ўварвання немцаў, абмалёўваецца ў рамане "Сасна пры дарозе" з пункту гледжання апазіцыі *здалёку – зблізку*. Спачатку чытачу даецца магчымасць убачыць станцыю панарамна, са значнай адлегласці. Апавядальнікам адзначаецца: "Калі глядзець на станцыю здалёку, у вока не кінецца ніякіх асабліва прыкметных перамен"[2]. У поле зроку назіральніка трапляюць найбольш заўважныя адзнакі краявіду, самыя высокія аб'екты пейзажу, пры гэтым спецыяльна падкрэсліваецца вертыкальны характар відарысу: "***высіцца*** цагляны гмах вадакачкі, ***яшчэ вышэй*** за яго ***ўзмахнулі*** разложыстымі шатамі стогадовыя срабрыстыя таполі". [79] (падкрэслена мной. – Я.Г.).

---

[1] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 9.
[2] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 79.

Пры набліжэнні погляду становяцца відавочнымі тыя сутнасныя, глабальныя змены, якія прынесла на невялікую чугуначную станцыю палескага краю, ва ўсё жыццё народа вайна. Увага звяртаецца на падрабязнасці, асобныя прадметы, якія ў сваёй сукупнасці ствараюць карціну спустошанасці і запусцення: “звісаюць абарваныя правады”, “варонкі ад бомбаў”, “пакарэжаныя, задраныя нібы палазы саней, рэйкі”, “абрыўкі службовых папер” [79]. У рэаліі чыгуначнага, прафесійнага асяроддзя ўводзяцца праз параўнанне рэек з загнутымі палазамі саней неўласцівыя яму прыкметы сельскага побыту, тым самым дасягаецца ўзмацненне кантрастнасці *даваеннага* і *ваеннага* жыцця. Заключны штрых у гэтай бязрадаснай карціне самы змрочны. “Станцыя мёртвая...” [79], – зазначае апавядальнік, маючы на ўвазе не толькі адсутнасць прывычнага руху і ажыўлення, але і агульны настрой, якім апанаваны жыхары акупаванай тэрыторыі, калі ўсё, чым яны жылі і на што спадзяваліся, сталася раптоўна недасяжным.

Такое ж зняменне, стоенае трыванне як бы ў здзіўленні перад нечаканым абрывам сувязі з усім жыццёва неабходным, адчуваецца і на пачатку аповесці І. Навуменкі “Снежань”, пры апісанні ў многім падобнага абезжыццёўленага краявіду. Мястэчка, у якім адбываецца дзеянне гэтага твора, адрэзана ад усяго свету, паглынута пачварным нашэсцем. Чыгуначная станцыя гэтак сама разбітая, усё там знерухомена і ў яшчэ большай ступені аддадзена пад уладу занядбанню, паглынута магілкавай нежыццю (“...чорныя стрэлкі з выбітымі шкельцамі ліхтароў нагадваюць у цемені надмагільныя крыжы”)[1].

Яшчэ адзін важны ў канцэптуальных адносінах вобраз-топас трылогіі І. Навуменкі – школа, з якой вельмі многае звязана ў жыцці юнакоў, некаторыя з якіх закончылі яе к самаму пачатку вайны (Міцю ж заставалася правучыцца яшчэ адзін год).

Неаднаразова ў раманах падкрэсліваецца, што Міця Птах і яго сябры – гэта кніжнікі, апантаныя вучобай, памкненнем да ведаў, іх думкі і мроі скіраваны ў нязведаныя далячыні сусвету. З грудка пад сасною, куды Міця прыходзіць заўсёды з кнігай, адкрываецца яму краявід роднага мястэчка, дзе самай прыкметнай адзнакай з’яўляецца якраз школьны будынак. На пачатку першага рамана трылогіі апісанне краявіду са школай пададзена ў лірычных, мажорных вобразах, праз успрыманне захопленага жыццёвымі перспектывамі юнака:

---

[1] Навуменка І. Збор твораў: у 6 т. – Т. 1. / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1981. – С. 27.

“У сонечную летнюю пару, калі ўсё наваколле спавіта тонкай плёнкай сіняватай смугі, мястэчка з Птахавага пераезда здаецца надзвычай прыгожым. Атуленае садамі і прысадамі, яно з’яўляецца зялёным востравам сярод залацістага збожжавага разліву. Адзін толькі будынак выразна выдзяляецца на гэтым востраве – школа. Яе малочна-белы гмах вышэй хат і магазінаў, вышэй самых высокіх таполяў і ліп і таму міжволі прыцягве ўвагу кожнага, хто дабіраецца да мястэчка”[1]. У колеравай палітры пейзажу пераважаюць светлыя, насычаныя сонечным святлом, таны.

Гэткім жа жыццярадасным настроем прасякнуты размовы-спрэчкі юнакоў пад той жа сасною напярэдадні знакавай для іх падзеі – школьнага вечара, развітання са школай (яны тады яшчэ не ведалі, што гэтае развітанне зацягнецца на вельмі доўгі час). Хлопцы спрачаюцца пра межы і магчымасці пазнання, пра бясконцасць сусвету. Таму, што іх акружае, што здаецца звыклым і нязрушным, яны імкнуцца надаць іншы, патаемны сэнс. Ва ўспрыманні Міці Птаха, у душы паэта і летуценніка, наваколле адкрываецца сваім унутраным зместам, глыбокай спалучанасцю з усёй геасферай і ноасферай Зямлі.

“Міця любіць спрэчкі. Яны як бы ўзнімаюць над будзённасцю, над усім тым звычным, тысячу разоў бачаным, што ляжыць навакол, надаючы ўсяму глыбокі, стоены ў сваёй шматзнаснасці сэнс. Камень-кругляк, закінуты з чыгуначнага насыпу пад сасну, не проста камень, гэта складанае рэчыва, у якое ўваходзяць дзесяткі хімічных элементаў, мільярды мільярдаў нябачных атамаў, дрэмлюць магутныя, але скаваныя энергіі. З другога боку, адшліваваны кругляк як бы ўзнімае заслону над падзеямі, што прамінулі ў глыбокай даўнасці, калі па зямлі поўз аграмадны ляднік, сціраючы горныя вяршыні, перакрайваючы нанава ландшафт”[2]. Не прыбягаючы да прамых аналогій, пісьменнік усё ж такі ў нейкім сэнсе праецыруе гэтыя Міцевы думкі аб нязрушным – дынамічным, аб перакройванні ландшафтаў на будучыя глабальныя падзеі, якія разгорнуцца на вачах маладога пакалення (і не толькі на вачах, але і з іх непасрэдным, актыўным удзелам). “Хто раскрые тайну тысячагоддзяў, што адляцелі ў нябыт, напіша паэму аб далёкай, сівой мінуўшчыне?..” [17], – ускліквае ў думках юнак, у светаўспрыманні

---

[1] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 11.

[2] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 16 – 17.

якога спалучающца паэтычныя празарэнні з прагай пазнання даследчыка-натураліста. Ён яшчэ не падазрае аб тым, што неўзабаве яму з таварышамі давядзецца быць у сапраўднасці стваральнікамі гераічнай і мужнай, суровай паэмы-былі пра свой час, сваім жыццём, подвігамі, учынкамі адказваючы на адвечнае пытанне пра сэнс чалавечага жыцця.

У агульнай сістэме прасторавых вобразаў, якія ў кароткі перадваенны перыяд ствараюць на старонках першага рамана трылогіі дынамічны фон, на якім разгортваюцца мары юнакоў, зноў жа звяртае на сябе ўвагу чыгунка. Спрэчку сябрукоў перабівае цягнік, які хуіка праносіцца міма будкі аб'ездчыка, міма сасны на грудку. "Прамчаўся, абдаўшы хлопцаў дымам, набіраючы хуткасць, кур'рскі цягнік" [18]. І зноў жа варта падкрэсліць мажорную настраёвасць, дынамізм, адкрытасць радасці і святлу, характэрныя і для сузіраемай хлопцамі карціны, і для іх унутранага стану. "Поезд ідзе з поўдня, будка машыніста, мабыць, з прычыны Першага мая, шчодра ўпрыгожана бярозавымі галінкамі. Там, на поўдні, – вясна, маладое лісце трапечацца на ветры"[1].

Цэласнасць і паўната святочнага адчування дасягае свайго найвышэйшага ўзроўню на школьным вечары, калі Міця слухае ігру аркестра. Музыка, якая гучыць са сцэны, паядноўваецца з той музыкай, якая перапаўняе душу юнака, якая гучыць у ім усе гэтыя вясновыя, асветленыя надзеямі і чаканнем, дні. Аўтар асабліва падкрэслівае выяўленне ў гэтым узнёслым настроі свайго героя суаднесенасці таго, што побач з ім і ў ім самім, з тым, што, па яго спадзяванні, чакае яго ў будучыні, у вялікім, прыцягальным свеце:

"Мелодыя, як і ўсё на гэтым вечары, вядзе ў іншы свет, прывабны і неспазнаны, сама льецца ў душу. Спачатку спакойная, трошкі сумная, яна паступова поўніцца незразумелай трывогай – нібы слёзы ў ёй, крык, настойлівае патрабаванне. Словамі тут не скажаш – мяккія, чароўныя пералівы і гукі як бы закранаюць патаемныя струны душы, і яны адгукаюцца, смуткуючы, радуючыся ў адным, суладным з музыкай , настроі. У напаўцёмнай зале, – дзе ўсё знаёма да дробязей – чучалы птушак у зашклёнай шафе, гербарыі, мінералы, а – цішыня. Кепікі і смяшкі даўно сціхлі. Толькі музыка і цішыня..."[2]. Засяроджанасць вучняў, іх услухоўванне не толькі ў гукі

---

[1] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 18.

[2] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 24.

музыкі, але і ў сябе, адпавядаюць урачыстасці моманту. Цішыня ў дадзеным выпадку прадстае як сімвалічны вобраз, які выяўляе асабліване значэнне ў сваёй суаднесенасці з далейшымі падзеямі. Пэўным чынам афарбоўвае настраёвасць гэтага эпізоду акцэнтацыя ўвагі на суме, "незразумелай трывозе", якія спрадарожнічаюць успрыманню музыкі. Псіхалагічная матывацыя гэтых адчуванняў натуральна вынікае з сітуацыі развітання са школай, уступленнем юнакоў у новую стадыю жыцця. Аднак кампазіцыйна пачуцці Міці суадносяцца з усёй разгорнутасцю раманнай плыні, і таму выяўляюць у сабе дадатковыя сімвалічныя сэнсавыя адценні. Школьны свет для Міці Птаха сам па сабе з'яўляецца своеасаблівым *раздарожжам*. Ён спалучае ўсё, што атаясамліваецца з родным, знаёмым, блізкім, з тым, што выходзіць за межы гэтых звыклых уяўленняў. Таму ў цытаваным вышэй фрагменце істотнае значэнне мае таксама і ўказанне на аб'екты гэтага свету – шафы са школьнымі прыладамі. Інтэр'ер у дадзеным выпадку выяўляецца сваёй сувяззю з экстэрыяльным разгортваннем свету асобы.

Калі ў мястэчка прыходзяць немцы, яны займаюць пад жандармерыю адзін з самых буйных будынкаў – школу. Месца, дзе выснаўваліся мары аб шчаслівым і творчым жыцці, па іроніі лёсу становіцца ад гэтага часу месцам смутку і пакут. Міця Птах трапляе ў гэтае жахлівае цяпер месца. Карціна, якая прадстае яго вачам, уражвае сваёй абсурднасцю, нерэальнасцю:

"У школьным калідоры мітусня. Бегаюць немцы: местачковыя ў блакітных жандарскіх мундзірах, у чорных, эсэсаўскіх – прыезджыя. Паліцаі з белымі павязкамі на рукавах ходзяць бокам, пужліва азіраюцца, цісняцца да сцяны, даючы праход эсэсаўцам. Грукаюць дзверы, зычна разносіцца прарэзлівая нямецкая гаворка.

Там, дзе была раздзявалка, дзве пірамідкі вінтовак, на падлозе – ручны кулямёт. На класных дзвярах выведзеныя крэйдай нямецкія словы"[1].

Галоўнаму герою трылогіі Міцю Птаху суджана развітвацца з тым, да чаго ён прырос душою. На новым рубяжы жыцця ён па-новаму асэнсоўвае свет, у якім жыве, новым поглядам бачыць звыклыя з'явы. З нейкім асаблівым пачуццём, з трывожным прадчуваннем азірае Міця ў чарговы раз родныя для яго мясціны:

"Вось і яго, Міцеў, пераезд, сасна, будка, агароджаны штакетнікам двор. Ля паркана кусты дзікай ружы, агрэсту, ажыны.

[1] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 283.

На вільчыку хлява драўляны прапелерчык, яго прыбіў Пятрусь яшчэ вясной. Маці расчыніла акно, рама паціху гойдаецца. Як бы развітваецца з усім гэтым Міця – на душы трывожна, самотна"[1].

Многа павінна адбыцца розных падзей, як у асабістым жыцці галоўнага героя, так і ў жыцці народа, пакуль Міця Птах убачыць родную зямлю, родныя краявіды зусім іншым зрокам, з іншым, радасным настроем агледзіць роднае котлішча.

Заканчваецца трылогія І.Навуменкі тым, што чытач растаецца з галоўным героем Міцем Птахам ля яго ўлюбёнай сасны, на тым лапіку роднай зямлі, дзе ён нарадзіўся, узрос, як гэтая сасна ў трывалым грунце, які ён абараніў, захіліў сабой ад навалы ў грозны і ліхі час.

"Міця, выбраўшыся на грудок, стаіць пад сасной. На яе ствале прыбіта лацінская літара, кустоўе паблізу высечана – ахоўнікі і тут зрабілі сектар абстрэлу. З-пад цвікоў па шурпатай кары прабегла пасачка застыглай жывіцы. Нібы плакала сасна. Прыгожае адсюль, з грудка, мястэчка. Яно віднеецца шэрымі дахамі, бясконцай лавай хат, сярод якіх выразна выдзяляецца белакаменны гмах школы. Нават пазбаўленае зялёных шатаў, што атулялі яго жывым вянком, мястэчка ўсё адно прыгожае. Толькі два гады таптаў родную зямлю вораг, а здаецца, прамінула вечнасць"[2].

У канцы Міця звяртаецца да роднага яму свету як да жывой істоты – з вітаннем і верай у будучыню:

"Добры дзень, будка, сасна, роднае мястэчка! Вось я і прыйшоў да вас, вольны, незалежны. Веру, што чужая навала не кране вас болей ніколі. Не павінна крануць. Столькі людзей за гэта загінула"[3].

Маштабны, эпічна разгорнуты мастацкі свет "ваеннай" трылогіі Івана Навуменкі прадстаўляе, такім чынам, адзінства лёсаў чалавека і народа. Вялікая роля ў захаванні гэтай цэласнасці належыць прасторавым вобразам.

Прозу можна ўмоўна падзяліць на дзве асноўныя разнавіднасці: тую, у якой мастацкі свет прадстае ў аб'ектывізаваным выглядзе і аўтарская прысутнасць амаль не прыкмячаецца, і тую, дзе якраз паўнаўладна гаспадарыць воля аўтара і адкрыта выражаюцца яго адносіны да выяўляемага ў творы. Другую разнавіднасць часта называюць л і р ы ч н а й п р о з а й, чым падкрэсліваецца яе

[1] Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 281.
[2] Навуменка І. Збор твораў: у 6 т. – Т. 5. / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1983. – С. 370.
[3] Навуменка І. Збор твораў: у 6 т. – Т. 5. / І. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1983. – С. 369.

суб'ектыўны характар, у пэўным сэнсе набліжанасць да лірычнага спосабу мастацкага выражэння. Разам з тым неабходна зазначыць, што лірыка ў родавым значэнні гэтага тэрміна і лірычная проза – з'явы далёка не тоесныя між сабой. На рода-жанравую адметнасць літаратурных твораў уплывае не толькі дыхатанімічнасць суб'ектыўнага/аб'ектыўнага. Адпаведнае ўздзеянне на фармаванне паэтыкі пэўнага віду аказваюць і многія іншыя фактары.

Лірычная стылявая плынь у беларускай прозе выявілася даволі выразна і мае ўжо сталыя традыцыі. Гэта не супярэчыць таму, што ўсё ж асноўным шляхам развіцця беларускай прозы ў XX стагоддзі, як, зрэшты, і сёння, з'яўляецца аб'ектывізаваны тып нарацыі, калі аўтар-апавядальнік выражае свае адносіны да ўзнаўляемай ім мастацкай рэальнасці з пэўнай дыстацыі.

У такім аб'ектывізаваным увасабленні мастацкага свету, суадноснага пэўнымі сваімі ўласцівасцямі і прыкметамі з рэчаіснасцю, мабыць, найпаўней выяўляецца нацыянальная адметнасць мастацкага светабачання, якая заключаецца ў пераважным выяўленні адчуванняў чалавека праз успрыманне ім прадметнага асяроддзя. Гэта, вядома, не азначае, што ўласныя перажыванні і роздумы аўтара становяцца ў творах падобнай арыентаванасці недаступнымі ўспрыманню рэцыпіента. Пазіцыя аўтара як стваральніка мастацкага свету ў большасці выпадкаў абазначаецца выразна і канкрэтызуецца ў сістэме ўзаемадачыненняў з персанажамі твора, таксама як можа яна знаходзіць і непасрэднае выражэнне ў аўтарскіх адступленнях, каментарыях.

Свядомасць суб'екта ўвогуле можа выяўляцца ў літаратурным дыскурсе двума спосабамі: 1) у скіраванасці на яе самую (у такім выпадку яна выражаецца праз рэфлексію) і 2) праз успрыманне аб'ектнай рэальнасці (таго непасрэдна ўспрымаемага прадметнага свету, які прадстае ў сваёй і н ш а с ц і, нятоеснасці з самой свядомасцю). Абодва гэтыя спосабы асабовага выражэння характэрны ў той ці іншай ступені для ўсіх жанраў літаратуры.

Беларуская проза ў лепшых сваіх узорах заўсёды імкнулася да паўнейшага, псіхалагічна заглыбленага раскрыцця ўнутранага свету герояў. Пры гэтым часцей за ўсё экзістэнцыйнае асэнсаванне імі сваёй прыналежнасці да быцця выяўляецца праз непасрэднае судакрананне з прадметным светам, са звыклым для іх жыццёвым асяроддзем. Самаўсведамленне героя, яго рэфлексія маюць у большасці выпадкаў прадметна выражаны характар, скіраваны на знешнія аб'екты рэальнасці, у якой ажыццяўляецца яго дзейнасць. Гэта абумоўлена як спецыфікай нацыянальнага светаўспрымання,

так і тыпалогіяй персанажаў, у найбольшай ступені характэрных для беларускай прозы.

Цэнтральным персанажам многіх твораў і беларускай класічнай літаратуры, і сучаснай з’яўляецца чалавек, непарыўна звязаны з быццёвай асновай, з прыродным асяроддзем. Такую характарыстыку з поўнай на тое падставай можна выкарыстаць у адносінах да герояў Івана Пташнікава, аднаго з самых значных сучасных празаікаў Беларусі. Для творчасці гэтага самабытнага майстра характэрна вельмі своеасаблівая пяднанасць аўтарскай нарацыі з кругаглядам героя, які ў сваю чаргу самым непасрэдным чынам набліжаны да рэчаіснасці, выяўляецца экзістэнцыйна ў актыўным з ёй узаемадзеянні. Проза І. Пташнікава адносіцца да аб’ектывізаванага наратыўнага тыпу. Аднак яна якраз вылучаецца ў наратыўным плане сваёй адметнасцю, індывідуальнасцю падыходу да раскрыцця ўнутранага свету герояў, суаднясення аўтарскага і персанажнага пунктаў гледжання.

Праблема ўзаемаадносінаў пунктаў гледжання аўтара і героя, аўтарскіх наратыўных інтэнцый і кругагляду персанажа ў беларускім літаратуразнаўстве толькі пачынае распрацоўвацца і з’яўляецца, як нам думаецца, вельмі перспектыўнай у плане раскрыцця мастацкай адметнасці паэтыкі нацыянальнай літаратуры. Проза І. Пташнікава дае ў гэтым сэнсе надзвычай удзячны матэрыял, прадастаўляючы магчымасць для аналітычнага пранікнення ў структурна-кампазіцыйныя і светапоглядна-канцэптуальныя сузалежнасці літаратурнага твора.

Пташнікаў дае магчымасць у поўнай меры выявіцца самім героям, успрымаючы іх як паўнапраўных суб’ектаў разгортваемага мастацкага свету, у якім дзейнічаюць свае, спецыфічныя закамернасці. Пры гэтым аўтар-апавядальнік не самаўхіляецца ад сваіх непасрэдных функцый, яго прысутнасць, непасрэдна не дэкларуемая, набывае новыя формы, абумоўленыя своеасаблівасцю аўтарскай паэтыкі. Важнейшай задачай з’яўляецца якраз вызначэнне спосабаў узаемадзеяння і ўзаемаўплываў наратыўнай стратэгіі аўтара і формаў асабовага выражэння герояў, характэрных для мастацкай сістэмы Пташнікава.

Апавядальную манеру Пташнікава, з характэрным для яе растварэннем аўтарскай суб’ектыўнасці ў формах самавыяўлення персанажаў, варта разглядаць у агульным рэчышчы наратыўнай паэтыкі прозы XX – XXI стст. Даследчыкамі вылучаецца, як адна з найбольш характэрных для гэтага часу, “персанальная” апавядальная форма. Яе сутнасць заключаецца ў тым, што прысутнасць аўтара ў

творы мінімалізуецца, яго ўласная пазіцыя як бы персаніфікуюцца ў кругаглядзе герояў. Пры персаналізаваным апавядальным падыходзе "аўтар падстройваецца да персанажа, пераносіць у яго сферу свой пункт гледжання, але пры гэтым афармляе яго сваім маўленнем, выражае на "сваёй" мове"[1]. Адзначаючы, што падобная апавядальная форма зараджаецца яшчэ ў XIX ст., што яе зачаткі можна знайсці ў рамане Г. Флабера "Мадам Бавары" (1856), Ю. Манн падкрэслівае, што "гэтай магчымасцю літаратура стала шырока карыстацца пазней, ужо ў XX ст." [2].

Персанальная апавядальная форма актыўна развіваецца і сёння, побач з такім распаўсюджанымі ў літаратурнай практыцы спосабамі афармлення наратыву, як "Ich-Erzählung" (апавяданне ад першай асобы) і "аўктарыяльная" форма, якая характарызуецца тым, што аўтар вядзе аповяд з пэўнага адстароненага пункту гледжання (тэрміналогія Ф. Штанцэля).

Адным з яскравых і характэрных прыкладаў нарацыі, якая зыходзіць з надання самастойнага значэння бачанню і светаўспрыманню персанажа, з'яўляецца аповесць І. Пташнікава "Тартак". Як адзначае С. Андраюк, "у "Тартаку" ўпершыню ў творчасці Івана Пташнікава надзвычай натуральна зліліся голас аўтара і галасы герояў, а само апавяданне ў сваёй рытміцы, у сваім эмацыянальным напаўненні арганічна адпавядае ўнутранаму стану чалавека і зместу тых падзей, якія паказваюцца"[3].

Сюжэтна-кампазіцыйнай воссю аповесці з'яўляецца паездка некалькіх вяскоўцаў на падводах з мяхамі жыта, якое трэба здаць па загаду немцаў, каб уратаваць вёску ад вынішчэння. У першым раздзеле выяўляюцца прычыны і абставіны, якія папярэднічаюць гэтай паездцы. Затым паступова – з раздзела ў раздзел – ідзе паслядоўнае разгортванне сюжэта праз апісанне ўсіх калізій, станаў і адчуванняў герояў. Сітуацыя паўстае пачародна то праз успрыманне аднаго, то праз успрыманне другога персанажа. Матывацыя выхаду на першы план таго або іншага пункта гледжання звязана з тым, у якой ступені агульная хада падзей кранаецца асабістага лёсу індывідуума. Кожны з герояў перажывае ў нейкім сэнсе кульмінацыйныя, абвострана экзістэнцыйныя моманты падчас той агульнай бяды, якая абрушылася на жыхароў вёскі.

---

[1] Манн Ю. В. Тургенев и другие / Ю. В. Манн. – М., 2008 – С. 413.
[2] Манн Ю. В. Тургенев и другие / Ю. В. Манн. – М., 2008 – С. 408.
[3] Андраюк Серафім. А жыццё – вышэй за ўсё. Выбранае / Серафім Андраюк. – Мінск, 1992. – С. 366.

Такая наратыўная сістэма вызначаецца адметнасцю сваёй структуры, што адзначалася даследчыкамі. В. Бечык слушна характарызаваў структуру аповесці як “складаную і вельмі і своеасаблівую”[1].

Твор пачынаецца з раскрыцця адчуванняў Насты, маці дваіх малалетніх дзяцей, якая некалькі разоў на працягу кароткага тэрміну апынаецца на хісткай мяжы, якая ў той трагічны час раздзяляла жыццё і смерць. Адметнасцю зачыну ў дадзеным выпадку з’яўляецца адсутнасць экспазіцыйнага абазначэння. З першых радкоў тэксту чытач судакранаецца з унутраным светам аднаго з персанажаў (на дадзены момант яшчэ не маючы дастатковага ўяўлення аб тым, якое гэты персанаж месца – цэнтральнае або не – зойме ў творы). “У галаве круціцца, здаецца, усё на свеце. Можа, гэта ад цяжкой хады...”[2]. Гэтае адчуванне, выказанае ў форме меркавання, належыць Насце, хоць яно непасрэдна і не выражана як унутраны маналог гераіні. Умоўны лад выказвання падмацоўвае ўпэўненасць у прыналежнасці менавіта ёй дадзеных слоў, паколькі якраз для персанажа ў большай ступені ўласцівы сумненні ў сваіх адчуваннях, чым аўтару з яго “ўсяведаннем”. Хоць, з другога боку, такім чынам можа выяўляцца і амбівалентнасць пазіцыі апавядальніка, яго пэўная адстароненасць ад унутранага свету героя.

Межы паміж апавядальнымі “сферамі” персанажаў супадаюць наогул з падзелам твора на раздзелы. Аднак унутры раздзелаў узнікаюць свае градацыі наратыўных прыёмаў, у больш або менш выразным выглядзе выяўляюцца прыкметы, характэрныя для кругагляду іншых персанажаў (*негалоўных* у гэтым раздзеле), а таксама для аўтарскай апавядальнай, аб’ектывізаванай манеры.

У наратыве, якім выражаецца пункт гледжання пэўнага персанажа, можна вылучыць некалькі тыпаў афармлення суб’ектна-аб’ектных адносін. Значнае месца ў “Тартаку”, як і ў іншых пташнікаўскіх творах, займае апісанне фізічнага і псіхалагічнага стану, у якім знаходзіцца герой, менавіта таго, што ён непасрэдна адчувае ўсёй сваёй істотай. Найперш – гэта ўздзеянне на героя прыроднага асяроддзя, з якім ён уступае ў непасрэдны кантакт. Гэта наогул традыцыйны для беларускай прозы фактар, які аказвае адчувальны ўплыў на характар апавядальнасці. Судакрананне з прадметным светам, яго адчуванне ўсімі органамі пачуццяў складае для героя многіх твораў беларускай прозы розных перыядаў яе

---

[1] Бечык Варлен. Выбранае. Літаратурна-крытычныя артыкулы / Варлен Бечык. – Мінск, 1989. – С. 347.

[2] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 7.

развіцця сутнасную аснову існавання. Успрымаючы ўсе праявы і абставіны навакольнага свету, пераадоленне якіх часта становіцца адной з галоўных яго жыццёвых мэт, герой І. Пташнікава выяўляе пры гэтым сваё "я", сваё экзістэнцыйнае самапачуванне.

Наратыўная ўвасобленасць гэтай сферы адчуванняў героя найбольш цесна звязана з яго непасрэдным унутраным прамаўленнем. Аўтар быццам толькі фіксуе ўслед за героем тое, што з'яўляецца для апошняга яго жыццёвай рэальнасцю. У большай ступені пашыраецца кругагляд героя, скіраваны на навакольнае асяроддзе, тады, калі герой назірае за тым, што адбываецца побач з ім, вызначаючы сваё становішча адносна іншых удзельнікаў трагічнай вандроўкі. Разам з гэтым пэўным чынам узмацняецца прысутнасць апавядальніка, задачай якога з'яўляецца выяўленне і звядзенне ў адно цэлае ўсёй разнастайнасці пунктаў гледжання герояў. Ад засяроджанасці на індывідуальных перажываннях аўтар разам з героем пераходзяць да больш шырокай сферы міжасабовых адносін, якія складваюцца паміж аднавяскоўцамі, што воляй лёсу патрапілі разам у нявыкрутнае становішча. Зыходнай тут таксама прадстае сітуацыя непасрэднага ўспрымання рэчаіснасці.

Усюды ў наратыўнай структуры аповесці строга вытрымліваецца адзіны прынцып: апісваецца толькі тое, што патрапляе ў поле зроку аднаго з персанажаў, менавіта таго, чый пункт гледжання на дадзены момант становіцца дамінуючым. Вось, напрыклад, як прадстаюць іншыя персанажы, убачаныя вачыма Алёшы:

"На разводы на мяхі ўзлез Панок, згорбіўся і закашляўся. Варушылася на возе, лежачы, Таня, круціў у руках лейцы Янук, што вузел усё роўна развязваў. З-за Панковага каня былі відаць Боганчыкавы плечы; Боганчык сядзеў у самым перадку і глядзеў на жарабка"[1].

У гэтым апісанні выяўлены толькі тыя Алёшавы спадарожнікі, якіх ён можа бачыць у дадзены момант, і толькі т а к і м ч ы н а м, пад такім вуглом бачання, які даступны менавіта Алёшу. Поле агляду для герояў, якія едуць на падводах, адзін за адным, або ідуць побач са сваімі коньмі, абмяжоўваецца лініяй руху іхняга абозу. Іх погляды з'арыентаваны ў асноўным наперад, туды, дзе губляецца ў невядомасці няпэўная мэта іх падарожжа, і дзе іх можа падсцерагаць небяспека. Азіраюцца многія з іх таксама і назад, выказваючы клопат пра адстаючых. Ланцужок, які звязвае іх адзінствам лёсу, агульнасцю адчуванняў і спадзяванняў, выразна акрэсліваецца ў той прасторы,

[1] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 143.

дзе большасці з іх суджана пражыць свае апошнія ў гэтым жыцці гадзіны.

Аўтар-апавядальнік, па сутнасці, нідзе прама пра сябе ў тэксце твора не заяўляе, даючы магчымасць самім героям выказваць сябе, свае адносіны да іншых і да ўсёй сітуацыі ў цэлым. Аўтарскае слова скіравана ў асноўным на тое, каб акцэнтаваць якраз самастойнасць пазіцыі герояў. Гэта дасягаецца з дапамогай разнастайных сродкаў моўнага выражэння. Так, напрыклад, часта спецыяльна падкрэсліваецца н я ў п э ў н е н а с ц ь героя ў сапраўдным становішчы рэчаў, мяркуемасць, верагоднасць таго, што ён адчувае і ўспрымае. Для гэтага выкарыстоўваюцца моўныя выразы з семантыкай няпэўнасці, канчатковай нявызначанасці. Да параненай Тані, якая, як і ўсе іншыя, то ўспамінае штосьці з мінулага, то стоена сочыць за навакольным, даходзяць галасы. Але яна не заўсёды можа дакладна вызначыць іх паходжанне (“Крычыць а д н е к у л ь Боганчык , ужо і яшчэ н е х т а крычаў уперадзе”[1]). Адзнакай таго, што меркаванне належыць не аўтару з яго “ўсёведаннем”, а персанажу, кругагляд якога абмежаваны пэўнымі рамкамі, у тэксце аповесці часта выступае прыслоўе м у с і ц ь. Спасылкамі на спецыфіку ўнутранага стану героя, не выражанага непасрэдна праз простую мову, з’яўляюцца шматлікія ўдакладненні апавядальніка: *убачыў,пачуў, падумаў*...

Прыкметы маўлення героя, характэрныя для простай мовы, пранікаюць і ў няўласна простую мову, надаючы ёй больш суб’ектыўна-персаналізаваны характар. Аўтарам, пры захаванні наратыўнага выказвання ад трэцяй асобы, часам нават перадаецца інтанацыйнай характэрнасць роздуму, унутранага прамаўлення героя. “Яго зноў схапіла злосць на Насту: смяе-ецца...”[2]. У дадзеным выпадку графічнымі сродкамі выразна абазначаецца пачуццё крыўды, якое завалодвае Алёшам ад неразумення спраў дарослых. Гэтае расцягнутае *смяе-ецца*, у якім столькі дзіцячай непасрэднасці, магло б натуральна ўвайсці і ў склад простай мовы персанажа. Уласна кажучы, гэта якраз элемент гутарковага плану, і таму яго прысутнасць у апавядальным дыскурсе стварае эфект збліжэння розных моўных пластоў, напружанага перасячэння пунктаў гледжання аўтара і героя. Тое ж назіраем і ў іншым выпадку, калі апавядальнікам перадаецца ўнутраны маналог Тані. Тут яшчэ больш прыкметна самастойнасць выяўлення пазіцыі гераіні, непасрэднасці яе адчуванняў праз аформленасць моўнага выказвання. Гэта

[1] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 49.
[2] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 77.

разгорнуты ўнутраны маналог, дзе на першы план выступае роздум гераіні, нязмушана выяўляецца плынь яе думак і адчуванняў. З псіхалагічнай верагоднасцю ўзнаўляюцца пачуцці дзяўчынкі, якая яшчэ сама не ўсведамляе зараджэння першай прыхільнасці.

“Пайшоў ад іх ён [Юзюк] ціха, нічога не сказаўшы, – глядзеў усё здалёку на яе, Таню. Пры матцы – яна ўсё бачыла – хоць ты было згары… Каб збіў-збіў яго, дагнаўшы, на порхаўку… Раскірэка… Пабег на Палік, абы дома не стыкацца…

Ёй зрабілася раптам нечага шкода-шкода… Толькі не Юзюка. Па ім яшчэ нудзі-і-цца”[1].

Прыведзены фрагмент унутранага маналогу паказальны ў плане канцэнтрацыі моўных сродкаў выражэння пункту гледжання менавіта гераіні, паўторнага пражывання ёю ўспомненай сітуацыі. Звяртае на сябе ўвагу перарывістасць выказванняў, перадаваемая шматкроп'ямі амаль пасля кожнага сказа, таксама як і сціласць, усечанасць гэтых сказаў. Таўталагізмы (*збіў-збіў*, *шкода-шкода*) выразна паказваюць на тое, што перад намі якраз прыклад непасрэднага выказвання самога персанажа, унутранага прамаўлення ім сваіх думак. Патрэбна ў той жа час заўважыць, што пры ўсёй выяўленай суб'ектыўнасці дадзенага моўнага выражэння, у тэксце захоўваюцца адзнакі і аўтарскай наратыўнай устаноўкі. Менавіта ад апавядальніка зыходзіць агульная стратэгія арганізацыі дыскурсу, яго разгортвання такім чынам, што даецца магчымасць прадастаўлення самай поўнай свабоды голасу персанажа. Духоўны свет персанажа прадстае як бы ў двух вымярэннях – фіксуемы знутры, з пункту гледжання асабовага “я”, і ў той жа час ахопліваецца абагульняльным поглядам звонку, што дазваляе выявіць яго з дыялагічнай напружанасцю. Сімвалам такога разнабаковага падыходу з'яўляецца спецыфічны моўны выраз, які часта выкарыстоўваецца ў творах І. Пташнікава. Адметнасць яго заключаецца ў тым, што ўслед за асабовым займеннікам дадаецца яшчэ і імя персанажа, дзякуючы чаму суб'ектыўнасць моўнага выражэння набывае дадатковае аб'ектывізаванае пацвярджэнне. Менавіта ў такой спалучанасці абазначэнняў суб'екта дыялектычна выяўляецца і набліжанасць да яго, і пэўная дыстанцыяванасць. Аб тым, што Юзюк глядзеў ***на яе, Таню***, паведамляе, па сутнасці, сама гераіня, аднак жа моўная, граматычная афармленасць гэтага выразу ў дадзеным выпадку ў большай ступені стасуецца з функцыямі апавядальніка.

---

[1] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 184 – 185.

Атрымоўваецца даволі парадаксальная сітуацыя: пры выказванні ад персанажа падаецца нібыта лішнім удакладненне імя, а пры выказванні ад апавядальніка празмерным уяўляецца выкарыстанне асабовага займенніка. Такая "празмернасць" сведчыць пра ўтварэнне новай, сінтэзаванай формы выражэння суб'ектна-аб'ектнага ўзаемадзеяння пазіцый аўтара і героя ў наратыўнай прасторы твора. Падобная слоўная мадэль сапраўды даволі пашырана ў творах І. Пташнікава (вось толькі некалькі прыкладаў з аповесці "Тартак": "падала яму, Боганчыку"[1], "яго, Янука, падкідала на калёсах"[2] і г. д.

На перасячэнні аўтарскага наратыву і кругагляду персанажа варта разглядаць таксама і ў цэлым адметнасць лексікі, характэрнай для прозы І. Пташнікава. У прыватнасці, праблема насычанасці тэкстаў пісьменніка дыялектызмамі, як нам думаецца, можа быць высветлена з дастатковай абгрунтаванасцю менавіта праз прызму суадносін апавядальніка і персанажа. У пташнікаўскіх творах дыялектызмамі насычана не толькі простая мова персанажаў, але і няўласна простая мова. Таму ствараецца ўражанне, што сам аўтар шчодра карыстаецца народнай лексікай. Аднак гэта не зусім так. Мы не можам адназначна сцвярджаць пра абумоўленасць шырокага ўжывання дыялектных слоў у дадзеным выпадку толькі аўтарскімі моўна-стылявымі прыярытэтамі. Нам тут бачыцца ўплыў таксама і наратыўных стратэгій, у прыватнасці, сінтэзаванай спалучанасці пунктаў гледжання аўтара і героя, цеснай пераплеценасці спосабаў моўнага выражэння, характэрных для апавядальніка і персанажа. Як быццам у большасці выпадкаў дыялектызмы сапраўды ўваходзяць у склад наратыўнай структуры, дзе вядучая роля застаецца за аўтарам-апавядальнікам, аднак жа варта памятаць пра тое, што пташнікаўская проза ўяўляе сабой прыклад вельмі своеасаблівага суаднясення аўтарскіх інтэнцый з кругаглядам герояў. Да кругагляду герояў Пташнікава прыналежна, па сутнасці, усё, што так або інакш выражаецца апавядальнымі формамі. Нарацыя ад трэцяй асобы ніколькі не з'яўляецца перашкодай для суаднясення лексічных пластоў, непасрэдна не задзейнічаных у простай мове персанажаў, з іх, персанажаў, жыццёвым і духоўным кругаглядам. Словы народнай гаворкі, таксама як і мясцовыя тапонімы, гучанне якіх адрозніваецца ад агульнапрынятай нормы, у якой бы наратыўнай сітуацыі яны не выкарыстоўваліся, перш за ўсё суадносяцца з кругаглядам герояў, іх свядомасцю, успрыманнем імі навакольнай рэальнасці. Абстаноўка, у

---

[1] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 66.
[2] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 116.

якой Наста шые позняй ноччу маскхалаты для партызанаў, выяўляецца, напрыклад, такім чынам: “Нізка над самым сталом цьмяна гарэла лямпа; праз шкляны м а г а з ы н быў відаць вузенькі жоўты кнот і к а р а с і н а на дне – ці хопіць да раніцы”[1]. Вылучаныя словы ўзмацняюць адчуванне рэальнай прысутнасці гераіні ў выяўленым прадметным свеце, гэтаму ж садзейнічаюць у дадзеным выпадку і выразна абазначаны асабовы ракурс бачання *(быў відаць)*, і развага, якая непасрэдна стасуецца да гэтай сітуацыі *(ці хопіць да раніцы)*. У тэксце аповесці няма, па сутнасці, выразна акрэсленай мяжы паміж маўленнем апавядальніка і маўленнем персанажа, якія зліваюцца ў наратыўнае адзінства. Вось яшчэ характэрны прыклад такога неразмежаванага, сінтэзаванага суіснавання некалькіх пунктаў гледжання ў наратыўнай прасторы твора:

“Наста сціснула ў ахапак у яслях сена, перанесла яго карове за драбіну. Будзе есці і пасля каня, каб сагрэцца, калі пад раніцу вецер вышастае хлеў. Раздурылі, струшанка ўжо ёй не лезе...”[2].

У адным невялікім абзацы тэксту тут сапраўды сыходзяцца разам розныя формы ўвасаблення мастацкага свету твора. Першы сказ можна цалкам аднесці да аўтарскай манеры аповяду, пры якім персанажы прадстаўляюцца ў аб'ектывізавана-адстароненым выглядзе, выяўленыя ў трэцяй асобе. Аднак ужо ў наступным сказе акцэнты прыкметна змяшчаюцца, у выказванні ў большай ступені выяўляюцца прыкметы суб'ектыўнага погляду гераіні. А трэці сказ абзаца як сэнсавай цэласнасці ўяўляе ўжо прыклад унутранага маўлення гераіні, які, па сутнасці, нічым істотным не адрозніваецца ад простай мовы. Такая градацыя, вызначаемая аналітычным шляхам, пры рэальным чытанні тэксту застаецца амаль што не заўважанай, аднак сам прынцып цэласнай спалучанасці розных наратыўных прыёмаў аказвае несумненнае ўздзеянне на рэцыпіента.

Такім чынам, для прозы Пташнікава характэрныя наступныя асаблівасці. Яго героі валодаюць значнай свабодай самавыяўлення, іх паводзіны і дзеянні часцей за ўсё непасрэдна не спалучаны жорсткай сувяззю з рэалізацыяй аўтарскай волі. У “Тартаку” паслядоўна выкарыстоўваецца форма аповяду, у якой усё, што адбываецца з удзельнікамі паездкі, пачаргова выяўляецца з пункту гледжання кожнага з іх, праз іх успрыманне навакольнай рэчаіснасці, той сітуацыі, якая склалася, праз успаміны больш або менш аддаленых у часе падзей, эпізодаў ранейшага жыцця. У той жа час пры

---

[1] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 191.
[2] Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск, 2000. – С. 190.

разгортванні наратыўнай структуры адбываецца вельмі цеснае паяднанне, збліжэнне мовы аўтара і героя. Утвараецца складанае, сінтэзаванае спалучэнне, у якім аўтарскае апавядальнае слова натуральна спалучаецца з кругаглядам героя.

Адной з галоўных адметнасцей апавядальнай манеры І. Пташнікава з'яўляецца надзвычай цеснае збліжэнне аўтарскай мовы з маўленнем герояў, а, значыць, у канчатковым выніку – таксама і блізкасць пазіцый, пунктаў гледжання аўтара і героя. Характэрнай асаблівасцю пташнікаўскага тэксту з'яўляецца адсутнасць выразнай мяжы паміж аўтарскім і тым, што адносіцца да жыццёвага вопыту і духоўнага кругагляду героя.

Даследчыкі беларускай прозы надаюць значную ўвагу такой форме выяўлення ўнутранага свету персанажа, як няўласна простая мова[1]. Гэта моўная разнавіднасць сумяшчае ў сабе як адзнакі аўтарскага мыслення, так і праявы свядомасці герояў літаратурных твораў. Разам з тым, даўно ўжо наспела патрэба больш дыферэнцыяванага, аналітычнага падыходу да гэтай з'явы. Агульнае ўяўленне аб гэтым спосабе перадачы думак і настрояў героя, як пра іх п е р а к а з аўтарскай мовай, трэба было б удакладніць і пашырыць, вызначыўшы канкрэтную ролю ў гэтым дыскурсе яго суб'ектаў: а0тара, апавядальніка, героя, а таксама і рэцыпіента. Паколькі няўласна простая мова – гэта аповяд, прызначаны пэўнаму адрасату.

У наратыўнай структуры твораў Пташнікава знаходзяцца пэўныя адзнакі таго, што аўтарам якраз улічваецца адраснасць твора, уключанасць рэцыпіента ў агульную сістэму ўзаемадачыненняў. У наратыўнай стратэгіі ўлічваецца арыентаванасць на чытача, якога патрэбна *азнаёміць* з апісваемымі падзеямі і абставінамі, *увесці* ў курс разгортваемай сітуацыі. Аднак падобная арыентаванасць усё ж не ляжыць на паверхні, паколькі ў цэлым аповяд будуецца такім чынам, як бы ўсё апісваемае з'яўляецца даўно знаёмым, звыклым і асвоеным. Гэта абумоўлена тым, што на пярэдні план у аповядзе вылучаецца *пункт гледжання героя*. У творах І. Пташнікава гэты пункт гледжання звычайна маніфестуецца ад самага пачатку, з першых сказаў. Яго творы не маюць разгорнутых экспазіцый. Аповяд пачынаецца адразу з выяўлення адчуванняў і ўспрыманняў, разваг і меркаванняў героя, які называецца апавядальнікам па імені трохі пазней. Менавіта сенсорная сфера становіцца самай істотнай пры такім увядзенні героя ў дзеянне.

---

[1] Хоць больш правільна, як нам думаецца, было б у дадзеным выпадку гаварыць не пра *мову*, а пра *маўленне* як пэўную сінтагматычную дадзенасць.

Месца і абставіны дзеяння робяцца гранічна набліжанымі да рэцыпіента дзякуючы асабістасці і непасрэднасці ўспрымання – рэальнасці адчутага, убачанага, пачутага...

Вось, напрыклад, як пачынаецца аповесць І. Пташнікава “Найдорф”:

“Пагурак гарэў ад мін...

Гарэў пад’ялевец, туды, пад балота, у шэрых лазовых кустах – сырым сінім агнём, чуваць было, як ён сіпеў, што на скаварадзе; тлела сухая альха ля ракі, вымерзлая за зіму і патрэсканая ад сонца і ветру, якую тут, ля Пагурка, ніхто не агледзеў – па дровы з Венеры ездзілі зімой па ўмерзлым балоце далей, пад самыя Партызанскія лагеры, – і яна стаіць ачарнелая ў галлі і жоўтая – без кары; сюды, бліжэй на пасеку, пад акопы, трашчаў у агні густы і высокі, у калена, буры верас з леташнімі прыліплымі сінімі вочкамі; хапаўся полымем сівец, і яно хліпала на зямлі, белае на сонцы і ад таго калючае – сцёбала па вачах...”[1].

З першым жа сказам чытач аказваецца пагружаным у разгортваемую сітуацыю, спрабуючы ідэнтыфікаваць апавядальніка, месца дзеяння, мяркуемага героя аповяду. Дыялектызмы *пад’ялевец, скаварада,* тапонімы *Пагурак, Венера, Партызанскія лагеры* сведчаць як быццам пра тое, што апавядальнікам можа быць у дадзеным выпадку герой – той суб’ект, праз успрыманне якога падаюцца вымалёўваемы краявід і акрэсліваемая сітуацыя. А, гэтым сведчаць і пэўныя ўдакладненні, якія ўказваюць на непасрэдны характар успрымання таго, што апісваецца: *“туды, пад балота”, ”тут, ля Пугурка”, ”чуваць было”...* З асаблівай сілай суб’ектыўнасць успрымання падкрэсліваецца ў канцы працытаванага намі ўрыўка, дзе найбольш выразна абазначаецца суб’ект аповяду (*“сцёбала вачах”*).

Аднак, знаёмячыся з далейшым разгортванне аповяду, мы пераконваемся, што дамінуючая роля належыць тут усё ж апавядальніку, які, расказваючы аб адчуваннях, перажываннях і думках героя, перадаючы іх у форме, блізкай да ўнутранага маўлення героя, захоўвае пры гэтым асноўныя ўмовы разгортвання наратыўнага дыскурсу. Таму ў аповядзе ў сінтэтычным адзінстве сумяшчаюцца дзве аўтарскія інтэнцыі. Адна з іх заключаецца ў імкненні як найпаўней і выразней прадставіць чытачу ўсё тое, што ён можа ўспрыняць у якасці звязнага *тэксту,* аповяду пра тое, што адбываецца. Другая ж скіроўвае ўвагу чытача на тое, якім чынам

---

[1] Пташнікаў І. Выбр. творы: у 2 т. – Т.1. Аповесці. Апавяданні / Іван Пташнікаў. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 216.

герой успрымае рэальнасць, што прадстае перад ім і ў якой ён ажыццяўляецца, экзістэнцыйна рэалізуе свой духоўны патэнцыял. У другім выпадку, натуральна, акцэнт у аповядзе перамяшчаецца ў пачуццёвую сферу героя. У творах І. Пташнікава перапленасць, сінтэтычная паяднанасць аўтарскіх наратыўных стратэгій з жыццёвым і духоўным кругаглядам героя, з яго ўнутраным светам, характэрная наогул для беларускай празаічнай традыцыі, выяўляецца вельмі выразна і паслядоўна.

Па сутнасці, у творах І. Пташнікава мы сутыкаемся з сітуацыяй, калі на самой справе вельмі складана размежаваць, вылучыць паасобныя сферы выяўлення пунктаў гледжання аўтара, апавядальніка, героя, а таксама прымыкаючую да іх сферу чытацкага ўспрымання. Бачанне героя, яго ўнутраны свет пачуццяў, перажыванняў і разваг – усё гэта знаходзіць непасрэднае выражэнне ў дыскурсе апавядальніка, перадаецца яго мовай-наратывам. Тым не менш, у гэтым наратыве выяўна прысутнічаюць прыкметы мыслення (унутранага маўлення) героя.

На характар пташнікаўскага дыскурсу аказвае, несумненна, вызначальнае ўздзеянне *асаблівая* пазіцыя, у якой звычайна знаходзіцца герой. Яго ўнутраны, псіхалагічны пункт гледжання (як выражэнне светабачання і светаадчування) с у п а д а е ў многіх выпадках з пунктам гледжання, які скіраваны на прастора-часавую дадзенасць, што з'яўляецца асновай мастацкага свету твора. Пачатак аповесці І. Пташнікава "Найдорф" вельмі паказальны ў гэтых адносінах прыклад. Усё, з чым знаёміцца чытач (абставіны дзеяння, прадметны свет і г. д.), з'яўляецца, па сутнасці, адбіткам успрымання героя твора Жаваранкі. Менавіта яго пунктам гледжання (у прамым фізічным сэнсе) факусіруецца поле агляду той рэальнасці, якая паўстае перад намі ў творы. У фізічных адносінах – гэта акопчык, у якім туліцца Жаваранка, з якога ён назірае за подступамі да іх партызанскага заслону. Байцы рыхтуюцца да адбіцця нямецкага наступлення пад час блакады. Жаваранка мае магчымасць для даволі шырокага, панарамнага агляду мясцовасці. Гэтаму даецца спецыяльнае тлумачэнне аўтарам, які наогул схільны да лагічнай, прычынна-выніковай увязкі ўсіх момантаў аповяду, чым дасягаецца яго рэалістычная абгрунтаванасць: "Жаваранка акапаўся самы крайні на пасецы ля Пагурка, вышэй усіх, і добра бачыў увесь заслон ля дарогі"[1].

[1] Пташнікаў І. Выбраныя творы: у 2 т. – Т. 1. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 218.

З гэтага своеасаблівага "назіральнага пункту" Жаваранка аглядае наваколле, і ў абсяг яго бачання (а разам з тым і ў поле агляду чытача) патрапляе толькі тое, што ён насамрэч можа зафіксаваць сваім зрокам. Убачанае Жаваранкам і пераказанае апавядальнікам перапляецца з успамінамі героя, з плынню яго думак. Знешняе, тое, што бачыцца візуальна і ўспрымаецца ў сваёй фізічнай дадзенасці, спалучаецца да нераз'яднанасці ў апавядальным дыскурсе з унутраным станам героя, суадносіцца з перспектывай (рэтраспектывай) яго жыцця. Апавядальнік абапіраецца ў сваім расказе не толькі на сведчанні *цяперашняга* судакранання героя з рэальнымі, сітуацыйнымі абставінамі яго экзістэнцыі, але і на *веданне* героя, на набыты ім ранейшы жыццёвы вопыт.

У літаратурным творы важнае значэнне мае э к с п а з і ц ы я, якая вылучаецца сваім размяшчэннем. Ёю звычайна адкрываецца твор. Часцей за ўсё твор пачынаецца з аўтарскага апісання. Персанажы ўводзяцца паступова, па меры развіцця дзеяння і разгортвання структуры мастацкага свету. Першапачаткова сцвярджаецца ў такіх выпадках менавіта аўтарскі пункт гледжання. Аўтар-апавядальнік пры гэтым выяўляе сябе праз вобраз, які мае пэўныя прыкметы, або хаваецца за *аб'ектывізаванай* манерай пісьма.

Асобны выпадак, калі пры апісанні выяўляюцца пэўныя адзнакі, якія сведчаць пра прысутнасць староннягa назіральніка, які ўспрымае або мог бы ўспрыняць апісваемую карціну.

Паказальным выпадкам такога тыпу апісання з'яўляецца экспазіцыя рамана І. Пташнікава "Мсціжы". Перш чым звярнуцца да галоўнага героя Андрэя Вялічкі і праніклівa заглыбіцца ў яго думкі і адчуванні, аўтар у экспазіцыі падае агульную панарамную карціну, якая ўспрымаецца з аб'ектывізаванага пункту гледжання *староннягa назіральніка.*

Даследчыкамі творчасці І. Пташнікава (С. Андраюк) ужо неаднойчы звярталася ўвага на сімвалічны вобраз в е т р у ў першым раздзеле рамана і яго значэнне ў агульнай мастацкай сістэме твора. Гэты вобраз атрымоўвае міфалагічнае значэнне, прадстаючы персаніфікаваным увасабленнем прыроднай стыхіі. Пры гэтым аўтарам выкарыстоўваюцца фразеалагічныя магчымасці народнай мовы, што выяўляецца ўжо ў першым сказе рамана: "Вецер зайшоў з Вострава". У экспазіцыйнай частцы першага раздзела а д с у т н і ч а е чалавек як суб'ект дзеяння. Таму прэдыкатыўныя функцыі тут пераходзяць да прыродных аб'ектаў. Для беларускай прозы гэта наогул распаўсюджаная з'ява – пры апісанні надзяляць статычныя прыродныя аб'екты дынамічнымі характарыстыкамі. І. Пташнікаў

актыўна карыстаецца падобным прыёмам. Нават пра балоты у панарамным апісанні напачатку рамана сказана, што яны а б ы ш л і вёску “з трох бакоў” (3).

Усё ў пташнікаўскім тэксце валодае здольнасцю выяўляць дынаміку руху, дзеяння: “<сасновая кара> блішчала на зямлі, мокнучы на снезе, і чарнела ўгары над галавой”, “<пагор'е> падыходзіла аж пад самую Вілію і Курачовы Цяні”...) і г. д. (3). У прыведзеных прыкладах звяртаюць на сябе ўвагу некалькі характэрных асаблівасцей. У першым – увядзеннем абставін месца (“над галавой”) у пэўным сэнсе дэзавуіруецца аб'ектыўнасць аўтарскага апісання, робіцца намёк на прысутнасць нейкага ўмоўнага, непасрэдна не абазначанага ў сюжэце, назіральніка. У другім – побач з агульнавядомым змяшчаецца мясцовы тапонім. Тым самым апісанне апавядальніка таксама пэўным чынам арыентуецца на чалавека, “прысутнага” ў дадзеным кантэксце, знаёмага з дадзеным жыццёвым асяроддзем.

Пазіцыі апавядальніка і гэтага “недавыяўленага”, алюзійнага прадстаўленага *суб'екта*, не супадаючы цалкам, пэўным чынам накладваюцца адна на адну, пашыраючы “вугал агляду”. Кантрастнасць і нават супярэчлівасць у выяўленні дадзеных пунктаў погляду надаюць цэламу мастацкай прасторы экспазіцыйнай часткі напружанасць рэальна ўспрымаемага быццёва раду. “Мсціжы – вёска на беразе Жоглаўкі” (3). Гэта паведамленне несумненна арыентавана ў аснове сваёй не на кругагляд таго, для каго апісваемыя мясціны з'яўляюцца жыццёвым асяроддзем. Інфармацыя, заключаная ў ім, разлічана перш за ўсё на чытача твора, яна знаходзіцца ў рамках традыцыйнага наратыўнага пісьма, скіраванага на ў в я д з е н н е чытача ў абставіны дзеяння. Разам з тым такі сказ, як “Запахла лесам – свежым дрэвам і мокрым снегам” (3), зноў жа выразна сведчыць пра арыентаванасць на суб'екта, здольнага да ўспрымання.

Пытанне аб тым, хто выконвае ролю такога суб'екта ў экспазіцыйнай частцы пташнікаўскага рамана застаецца, па сутнасці, адкрытым. Фактычная прысутнасць галоўнага героя тут пакуль што не абазначана. Аднак можна з пэўнай дозай дапушчэння гаварыць у дадзеным выпадку пра с у б ' е к т ы в і з а ц ы ю прадстаўленай прасторавай карціны як сукупнасці вобразаў. Гэтыя вобразы, што апісваюцца аўтарам-апавядальнікам, адначасова як бы “дапасаваныя” і да светабачання і жыццёвага кругагляду героя. Таму адсутнасць героя ў экспазіцыйнай частцы ўспрымаецца як свайго роду *мінус-прыём*, з дапамогай якога кантрастней адцяняецца яго роля як носьбіта пэўнага пункту гледжання ў далейшым аповядзе. Рэалізацыі гэтага мінус-прыёму садзейнічае насычанасць мовы

апавядальніка гутарковымі зваротамі сітуацыйнага характару: “як кінуць вокам”, “здалёку было чуваць” (4), “было відаць”, “яно [перакуленае карыта] было відаць з вёскі, з гэтага канца...” (5). У апошнім прыкладзе дакладна лакалізуецца месца, з якога вядзецца апавядальнікам назіранне/апісанне. “Гэты канец” вёскі – гэта якраз месцазнаходжанне хаты Андрэя Вялічкі. Такім чынам прасторава пункты гледжання апавядальніка і героя таксама сыходзяцца вельмі блізка.

7. ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ ЯК СПОСАБ РАСКРЫЦЦЯ ЎНУТРАНАГА СВЕТУ ГЕРОЯ

М. Стральцоў – адзін з тых беларускіх аўтараў, якія аднолькава паспяхова працавалі ў розных жанрах літаратуры, пры гэтым сумяшчаючы літаратурную творчасць з актыўнай літаратурна-крытычнай дзейнасцю. У гэтым, вядома, ён наследваў традыцыі М. Багдановіча. Яшчэ больш шырокі размах творчага ўвасаблення характэрны быў для У. Караткевіча, які сцвердзіў свой талент у паэзіі і прозе, драматургіі і эсэістыцы, дакументалістыцы і літаратурнай крытыцы. Пры тым патрэбна ўлічваць, што з-за заўчаснай смерці далёка не ўсё з запланаванага яшчэ ў часы юнацтва было ажыццёўлена пісьменнікам. Перад намі яскравы прыклад шматбаковага і, па сутнасці, універсальнага аўтара, мастацкія інтэнцыі якога скіраваны да ўсёй абсяжнасці патэнцыйнага рода-жанравага рэгістру.

Аўтары універсальна-гарманічнага складу, якія сваёй творчасцю найбольш поўна і вычарпальна ўвасабляюць увесь магчымы для дадзенага часу мастацкі патэнцыял, ёсць у кожнай нацыянальнай літаратуры. У рускай літаратуры, да прыкладу, такой несумненнай постаццю, актуальнай для ўсіх часоў, з’яўляецца А. Пушкін. Называючы яго “сонцам рускай паэзіі”, даследчыкі між тым адзначаюць і тое, што з цягам часу геніяльнага паэта ўсё больш і больш прываблівала проза, яе наратыўна-аналітычныя магчымасці. У дакладзе на Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Пушкін – беларуская літаратура – сучаснасць” (1999) мы ўжо звярталі ўвагу на рода-жанравы універсалізм пушкінскай творчасці і яго ўплыў на фарміраванне ідэйна-эстэтычных прыярытэтаў беларускай літаратуры. Беручы пад увагу тое, што прыход у літаратуру творцаў з абсяжным рода-жанравым кругаглядам пэўным чынам звязаны з канкрэтна-гістарычнай сітуацыяй, рэальнымі патрэбамі літаратуры,

варта ў той жа час заўважыць, што такі тып мастак абумоўліваецца перш за ўсё яго асабістымі якасцямі і схільнасцямі. У шырыні засваення мастацкіх форм і спосабаў эстэтычнага выражэння тым або іншым аўтарам сказваюцца ўстаноўкі, закладзеныя ў самой прыродзе творчай індывідуальнасці менавіта гэтага мастака. Праз дыяпазон рода-жанравых суадносін выяўляюцца асабовыя параметры творцы, яго светаразуменне, душэўная шырыня, тэмперамент.

Цэласнасць асобы аўтара абумоўлівае і цэласнасць, адзінства яго мастацкага свету. Пры ўсёй абсяжнасці творчых зацікаўленняў У. Караткевіча, шматстайнасці напрамкаў яго творчага развіцця, яго творчасць захоўвае ідэйна-тэматычнае, вобразна-выяўленчае, структурнае адзінства. У паэзіі, прозе, драматургіі пісьменніка можна вылучыць цэлы шэраг тыпалагічна блізкіх вобразаў і матываў, многія з якіх пераходзяць, разгортваючыся новымі гранямі сэнсу, з твора ў твор.

Раман У. Караткевіча “Нельга забыць” уяўляе з пункту гледжання такой сінтэтычнай вобразна-структурнай і рода-жанравай спалучанасці вельмі цікавы феномен. У празаічна-наратыўны дыскурс гэтага твора натуральна ўваходзяць вершавана-паэтычныя тэксты. Пры гэтым не толькі не разбураецца ідэйна-мастацкае адзінства ўсяго твора, але ён набывае яшчэ і новыя эстэтычныя, вобразна-выяўленчыя якасці. Вершаваныя ўстаўкі не толькі ўзмацняюць лірычна-эмацыянальную напружанасць і ўзнёсласць аўтарскага выказвання, але з’яўляюцца вельмі важнай у кампазіцыйных адносінах састаўной часткай агульнага канцэптуальнага адзінства. Так, дванаццаты раздзел рамана, які цалкам складаецца з вершаў і ўяўляе сабой своеасаблівую, элегічную па сваёй танальнасці, паэму, ідзе ўслед за адным з самых напружаных, кульмінацыйных момантаў у сюжэтным развіцці твора.

Андрэй Грынкевіч перажывае адзін з самых драматычных момантаў свайго жыцця, на яго раптоўна абрушылася адчуванне страты кахання і ў той жа час яго жыццёвай неабходнасці, высокага сэнсу. Таму ўвядзенне паэтычнага тэксту прадстае цалкам матываваным, абумоўленым настроем і душэўным станам галоўнага героя. Гэта як бы развіццё, прадаўжэнне глыбокіх і пранікнёных роздумаў і перажыванняў Грынкевіча, іх выяўленне з дапамогай іншай мовы. Такое адзінства настраёвасці робіць нават не вельмі прыкметным змену граматычнай формы вядзення аповяду – выказванне ад другой асобы замяняецца ў вершаваным фрагменце выказваннем ад першай асобы. Такім чынам, унутраны свет героя,

аказваецца ўзбагачаным, памножаным двайным бачаннем, на ім сыходзяцца адразу два пункты погляду – знешні і ўнутраны. Садзейнічае агульнаму настрою і вобразнаму адзінству сітуацыі і ўвасабленне прыроднай стыхіі, завіруха з мокрым снегам выразна сімвалізуецца і ў празаічным, і ў вершаваным тэксце, атасамліваючыся са злым рокам. Пры заканчэнні папярэдняга празаічнага раздзела малюнак узбушавалай стыхіі падаецца з характэрнай для стылю У. Караткевіча кідкай і каларыстычнай экспрэсіўнасцю, рамантычнай гіпербалізаванасцю: ".. сапраўдны ўраган імчыць прорвамі вуліц <...> штурмуе муры дамоў, заляпляе карнізы, смерчамі ўецца ў зацішку, за дамамі <...> Мірыяды белых хлапякоў ляцелі ўздоўж вуліц"[1]. З таго ж відарысу непагадзі, якім заканчваецца празаічны раздзел, пачынаецца паэтычны. Хоць тут карціна выглядае не такой экспрэсіўна ўзбуйненай, больш статычнай

Брыдкі, халодны асенні дзень.
Таксі прыцішаюць бег.
Над горадам неба, як шэры цень,
Над горадам мокры снег. (140)

У празаічным тэксце герой з яго адчайнымі адчуваннямі апісваецца нароўні з іншымі аб'ектамі, з той жа прыроднай стыхіяй. Ён знаходзіцца ў гэтым прыродным акружэнні, як яго неад'емная частка. Таму тут вызначальнай каардынатай выяўлення з'яўляецца гарызанталь – усё размяшчаецца поруч, на адным узроўні. Большы дынамізм празаічнага пейзажу з'яўляецца своеасаблівым знешнім выражэннем унутранай завірушнасцю пачуццяў героя. У паэтычным раздзеле герой прамаўляе сам за сябе, непасрэдна раскрываючы свет сваіх перажыванняў. Таму тут дамінуе выражэнне адносінаў па вертыкалі, выяўляецца погляд героя зверху ("снег на карнізах", "снег ляжыць на плячах", "растае на асфальце, на газонах ляжыць" і г. д.) (140). Статычнасць гэтай выявы, таксама як і ў першым выпадку, уступае ў кантрасныя суадносіны са станам, у якім знаходзіцца герой.

Душэўная драма героя (які, дарэчы, нясе ў сабе даволі выразныя аўтабіяграфічныя прыкметы аўтара, а таму ў нейкім сэнсе можа, сапраўды, успрымацца як *лірычны герой*) суадносіцца метафарычна з сусветнай катастрофай, з крушэннем асноў светаўладкавання. І ў гэтым плане празаічны і паэтычны тэксты таксама стыкуюцца, выяўляючы крытычныя зрухі самасвядомасці. Першы з раздзелаў заканчваецца наступным чынам: "Гэта быў канец"

[1] Караткевіч У. Нельга забыць. – Мінск: «Маст. літ.», 1982. – С. 139.

(139). У другім, вершаваным, матыў краху ўзмацняецца, развіваючыся ў бок асабістага светаўспрымання, раскрыцця асабістай душэўнай драмы.:

Я прыйшоў да самых родных дзвярэй,
І тут
Забілі мяне. (141)

Спалучае ў дадзеным выпадку гэтыя два – празаічны і паэтычны – спосабы выяўлення ўнутранага свету героя гіпербалізаваная метафарычнасць, зарыентаваная на інтэнсіфікацыю рамантычнага выражэння адносін чалавека да свету і быцця.

У творчасці У. Караткевіча многія матывы і вобразы паўтараюцца, пераплятаючыся і ўзаемна дапаўняючы адзін аднага не толькі ў межах аднаго твора, няхай сабе і такога поліжанравага, як раман “Нельга забыць”, але і ў міжтэкставай прасторы, пераходзячы і развіваючыся з твора ў твор, утвараючы тым самым з’яву своеасаблівай *аўтаінтэртэкстуальнасці.*

Інтэртэкстуальнасць як з’ява сучаснага літаратурнага працэсу даследуецца сёння даволі актыўна. Характэрна яна ў значнай ступені і для У. Караткевіча, у творах якога сустрэнем надзвычайнае багацце вобразаў, рэалій, персаналій не толькі айчыннай гісторыі і культуры, але і сусветнай. Пра актыўнае судакрананне з пластамі сусветнага культурна-гістарычнага вопыту, асабовае ўспрыманне аддаленых у часе гістарычных эпох яскрава сведчыць хоць бы такая ўнікальная ў беларускай паэзіі паэтычная кніга У. Караткевіча, як “Мая Іліяда” (1969). Само супастаўленне ў назве кнігі аднаго з найвялікшых феноменаў антычнай літаратуры з асабовым займеннікам гаворыць пра многае. Гэта сапраўды глыбока інтымнае, асабовае пранікненне ў свет іншанацыянальнай, па сутнасці, анталагічна ўспрымаемай культуры. Даследчыкі слушна ўказваюць на тое, што вобраз *маёй Іліяды* ў канцэптуальным плане з’яўляецца пераасэнсаваным вобразам Беларусі, рамантычнай гераізацыяй радзімы пад вуглом гледжання агульначалавечых каштоўнасцей. Аднак гэта ніякім чынам не пярэчыць таму факту, што аўтар пры гэтым выяўляе з уласцівай яму маляўнічасцю і экспрэсіяй гістарычна аўтэнтычныя рэаліі менавіта іншанацыянальнага асяроддзя, пашыраючы інтэртэкстуальную прастору свайго мастацкага свету.

У інтэртэкстуальным нарошчванні мастацкай прасторы нацыянальнай літаратуры У. Караткевіч ішоў услед за М. Багдановічам. Калі М. Багдановіч прыўносіў у беларускую паэзію новыя для яе вершаваныя і жанравыя формы, звяртаючыся таксама і да распрацоўкі сусветных, у тым ліку антычных, мастацкіх вобразаў і

матываў, то У. Караткевіч асноўную ўвагу звярнуў якраз на патэнцыял вобразнага ўзбагачэння роднай літаратуры. У сваю, як нам уяўляецца, вопыт У. Караткевіча па засваенні іншанацыянальнага мастацкага і гістарычнага вопыту аказаўся стымулючым для творчай працы ў гэтым кірунку Я. Сіпакова, які даў яскравыя ўзоры жанрава-тэматычнага сінтэзу ў таксама ўнікальнай кнізе "Веча славянскіх балад".

Няма сумнення ў тым, што інтэртэкстуальнасць з'яўляецца даволі пашыранай з'явай у беларускай літаратуры і яна, дарэчы, не ўкладваецца выключна ў межы посмадэрнісцкай плыні, паколькі выходзіць за яе часавыя рамкі і выяўляецца ў творчасці аўтараў самых розных мастацкіх кірункаў. Існуе і шэраг змястоўна-функцыянальных адрозненняў паміж постмадэрнісцкай інтэртэкстуальнасцю і інтэртэкстуальнасцю, так бы мовіць, агульнага, наднапрамкавага паходжання, як анталагічнай скіраванасці літаратуры да захавання цэласнасці тэкставай прасторы. У аўтараў, што адносяцца, або адносяць сябе, да постмадэрнісцкай плыні, зварот да вобразаў і сюжэтаў іншых аўтараў розных культурна-гістарычных эпох падначалены перш за ўсё задачам своеасаблівага іх абыгрывання, алюзійнага згадвання, травестыйнага трансфармавання. Тут галоўным стымулам выступае не імкненне да ўключэння ў агульную тэкставую прастору нацыянальнай і сусветнай літаратуры з мэтай умацавання іх устойлівага статусу і пашырэння тэкстуальнай звязнасці, як гэта назіраецца пры выкарыстанні традыцыйнай інтэртэкстуальнасці, а якраз, наадварот, жаданне ўсяляк *"расхістаць"* маналітнасць і з'яднанасць агульнага сістэмнага адзінства. Праўда, патрэбна заўважыць, што травестацыя мастацкіх узораў папярэднікаў таксама здаўна характэрна для літаратуры і выяўляе адзін са спосабаў засваення мастацкага вопыту праз дыялог-спрэчку. Глыбокае і ўсебаковае даследаванне такой з'явы як інтэртэкстуальнасць яшчэ наперадзе, беларускаму літаратуразнаўству яшчэ патрэбна як след асэнсаваць гэтую шматзначную з'яву і высветліць яе ролю ў нацыянальным літаратурным працэсе. Для гэтага неабходна сістэматызаваць і абагульніць вялікі па аб'ёму літаратурны фактаграфічны матэрыял.

Разам з тым варта адзначыць, што інтэртэкстуальнасць у межах творчасці аднаго аўтара (аўтарская, або аўтаінтэртэкстуальнасць), па сутнасці, зусім не даследавалася айчыннай літаратуразнаўчай навукай. Між тым з'ява гэта вельмі своеасаблівая, яна аказвае прыкметны ўплыў на стылявую адметнасць беларускай літаратуры. І творчасць У. Караткевіча – адзін з паказальных прыкладаў яе

выкарыстання. Вернемся зноў да яго рамана “Нельга забыць”. Матыў уяўнай смерці, якая суправаджаецца духоўным адраджэннем і абнаўленнем (“і тут забілі мяне”) знаходзіць месца і ў іншых творах пісьменніка. У гэтай сувязі варта згадаць яго “Баладу пра дзіка і чалавека”, у якой лірычны герой таксама адчувае сябе духоўна спустошаным перад тварам няўмольнай, ракавой пагрозы жыццю і разумнаму, справядліваму парадку рэчаў. Як своеасаблівы выклік лёсу, які ставіць чалавека перад неабходнасцю выбару паміж духоўнай і фізічнай смерцю, гучаць словы героя перад забітым дзеля ўратавання ўласнага жыцця дзікам: “Што ж цяпер ты мне, дзік, падорыш? / Мне, забітаму, ты, жывы?..”[1]. Здавалася б, сітуацыя тут, хоць і асветленая гуманістычным пафасам, далёкая ад выяўлення інтымнай тэмы, як гэта назіраецца ў вершаваным эпізодзе ў “Нельга забыць”. Аднак і ў дадзеным выпадку тэма кахання, а разам з тым і людскога ўзаемаразумення, уваходзіць у агульную кантэкстуальную сферу верша, вызначаючы танальнасць светапогляднай дамінанты. Трэба заўважыць, што тэма кахання ў творчасці У. Караткевіча амаль заўсёды мае светапоглядную падсветку, акружаецца шматлікімі канатацыйныя сэнсамі. Варта адзначыць, што ў “Баладзе пра дзіка і чалавека” пейзаж таксама выяўляецца сваімі метафізічнымі ўласцівасцямі. Стан псіхалагічнага пераадолення адцяняецца-падкрэсліваецца дынамізмам пейзажнай выявы, карцінай непагадзі. Герой балады, пакінуўшы тлумнае застолле, выходзіць насустрач прыроднай стыхіі, у ноч, “калі неба хмурнае / ўсімі дрэвамі снег мяце” (151).

Дарэчы, “мірыяды белых хлапякоў” у рамане “Нельга забыць” (якія, як было ўжо адзначана, з’яўляюцца вобразным кантрапунктам адной з кульмінацыйных сцэн) кампазіцыйна і канцэптуальна звязаны з метэарытным дажджом “Леанідаў”, за якім назірае ў пралогу да рамана капітан Гораў. Героі пралога, які публікаваўся аўтарам і ў выглядзе асобнага твора, своеасаблівым чынам суаднесены з героямі асноўнай часткі рамана. Нашчадкаў капітана войска, якое падаўляла паўстанне пад кіраўніцтвам Каліноўскага, але які выказаў спачуванне гору пацярпелых у змаганні, і жонкі пакаранага паўстанца Грынкевіча лёс зводзіць, каб яны зноў, праз стагоддзе, у чымсьці паўтарылі жыццёвыя калізіі сваіх папярэднікаў. Зноў выяўляецца немагчымасць дасягнення шчасця ў каханні, як быццам прадвешчаная тымі даўнімі падзеямі, сімволіка-знакавым увасабленнем якіх з’яўляюцца Леаніды. Пра значэнне гэтага сімвала ў

[1] Караткевіч У. Збор твораў: У 8 т. – Т. 1. – Мінск: «Маст. літ.», 1987. – С. 151.

агульнай канцэптуальнай задуме твора сведчыць і тое, што першапачатковая назва рамана была “Леаніды не вернуцца да Зямлі”.

Капітан Гораў, які пасля тых прыкрых для яго падзей падаў у адстаўку, назіраючы за метэарытным дажджом, вылічае, калі можна будзе зноў убачыць Леанідаў, якія з’яўляюцца праз роўныя прамежкі часу ў больш чым тры дзесяткі гадоў. Некаторыя з іх ён яшчэ пабачыць сам, а нейкія – ужо не змогуць убачыць і ягоныя дзеці. Матыў Леанідаў злучае пралог з асноўнай часткай непасрэдна тэкстуальна. Пралог заканчваецца словамі “Тінулі Леаніды”[1], а першы раздзел рамана пачынаецца з фразы “Леаніды не вярнуліся” (43). Гэты *стык* як адна з формаў паўтора нясе ў дадзеным выпадку значную ідэйна-мастацкую, сэнсавую нагрузку. Тут сумяшчаюцца, узаемна накладваючыся і кантрастуючы, дзве парадыгмы гістарычнага развіцця, адна з якіх адсылае да біблейскай прытчы пра зерне, якое гінучы, ажыццяўляе жыццёвую пераемнасць, другая ж прадстае ў сваёй апакаліптычнай завершанасці. Складанасць жыцця, сумяшчэнне ў ім трагічнай прадвырашанасці з загадкавай непрадказальнасцю выяўляюцца, такім чынам, на вобразна-сімвалічным і структурна-кампазіцыйным узроўнях твора.

Звяртаючыся да прадметнага свету, звязанага з тэмай мастацтва як адной галоўных у рамане “Нельга забыць”, можна таксама вылучыць пэўныя кантрастныя вобразы-супрацьстаўленні сімвалічнага плана, праз сумяшчэнне якіх у адным інтэр’еры дасягаецца ўяўленне абсяжнасці, шматпалярнасці і дыялектычнай напружанасці духоўнага свету галоўнага героя. Інтэр’ер інтэрнацкага пакоя, у якім жыве Грынкевіч, выразна сведчыць пра шырыню яго духоўных і эстэтычных даляглядаў. Як пэўныя апазіцыі мастацкага светапогляду героя прадстаюць змешчаныя ў пакоі выявы Багдановіча і Блока, рэпрадукцыі “Сіксцінскай мадонны” Рафаэля і “Блакітнай галавы” Паўля Клее. Як бачым, тут уступаюць у дыялог класічная і мадэрнісцкая мастацкія традыцыі. У далейшым, пазначаная папярэдне такімі рэаліямі, дыялог-спрэчка традыцыйных і наватарскіх падыходаў набудзе больш канкрэтызаванае ўвасабленне ў роздумах і размовах героя са сваім сябрам Янісам Вайвадсам пра сучасную паэзію, шляхі яе развіцця, праве паэта на мастацкі пошук.

Натуральнае, арганічнае развіццё творчай індывідуальнасці, якое адстойвае Грынкевіч (а гэта і аўтарская пазіцыя), па яго разуменні можа быць дасягнута тады, калі творца будзе з аднолькавай уважнасцю адносіцца як да сваіх унутраных адчуванняў

[1] Караткевіч У. Нельга забыць. – Мінск: «Маст. літ.», 1982. – С. 42.

і пабуджэнняў, так і ўсяго таго, што звязана з гістарычна абумоўленым поступам мастацтва, усёй культуры свайго народа і чалавецтва.

Тэма мастацтва, яго ўзвышаючага душу чалавека ўздзеяння, у творчасці У. Караткевіча, і, у прыватнасці, у рамане "Нельга забыць" займае вельмі значнае месца. Эстэтычныя погляды аўтара і герояў раскрываюцца ў іх цеснай, сінтэтычнай спалучанасці з філасофска-анталагічнымі, маральнымі ўяўленнямі. Эстэтычная пазіцыя збліжаецца з гуманістычнай. У сюжэтных калізіях рамана гэта выяўляецца ў адкрыцці ў шэдэўрах мастацтва іх быццёвай асновы, іх сувязі з экзістэнцыйнымі адчуваннямі аўтараў і ўвогуле кругаглядам людзей той культурна-гістарычнай эпохі, да якой гэтыя творы адносяцца.

Для Грынкевіча адкрыццё красы царквы Пакрава на Нерлі з'яўляецца надзвычайным душэўным узрушэннем, якое пакінула глыбокі адбітак на ўсяго яго жыццё. Пранікненню ў веліч узнёслай прастаты дасканалых мастацкіх форм храма, празрэнню за імі уяўленняў і адчуванняў невядомых дойлідаў садзейнічаюць канкрэтныя абставіны асабістага адкрыцця помніка героем твора, тыя настроі, якія яго на той час апаноўваюць. Краса архітэктурных форм уваходзіць у яго душу разам з каханнем да той, што адкрыла яму вочы на гэту прыгажосць, увогуле на прыгажосць свету, жыцця.

Раман У. Караткевіч "Нельга забыць" з'яўляецца прыкладам твора, структура якога ўтрымлівае мноства асацыятыўна і сэнсава-канцэптуальна ўзаемазвязаных вобразных элементаў, кампазіцыйных пераходаў і спалучэнняў, што робіць яе шматзначнай і ўскладненай. Настраёвасць, арыентаванасць успрымання, скіраванасць думак героя *ў дадзеную хвіліну* абумоўліваюцца і прадвызначаюцца цэлым шэрагам выстраеных у пэўнай паслядоўнасці папярэдніх эпізодаў, прыёмаў, дэталей. Грынкевіч аказваецца *падрыхтаваным* псіхалагічна да інтэнсіўнага адчування і засяроджанага ўспрымання ў час паездкі ў старажытны Уладзімір, паколькі да гэтага яго прыводзяць многія ранейшыя падзеі, роздумы, павароты жыцця, узаемаадносіны з людзьмі і г. д. Больш таго, *падрыхтаваным* у пэўным сэнсе аказваецца таксама і ч ы т а ч, таму што, па сутнасці, менавіта на яго ўспрыманне разлічана структурна-канцэптуальная спалучанасць значымых для выяўлення таго або іншага сэнсавага аспекта твора прыёмаў аповяду і вобразных падрабязнасцей.

Чытач як бы ідзе ўслед за героем, назіраючы за калізіямі яго жыццёвага шляху, прадстаўленымі ў сюжэтным разгортванні, у нейкім сэнсе *"пражывае"* разам з героем яго *"раманнае"* жыццё.

Аднак чытацкая ўвага звяртаецца не толькі на сюжэтныя перыпетыі твора, або *не толькі* на іх. Многае залежыць, між іншым, і ад таго, у якім сэнсе, звужаным або пашыраным, разумеецца само гэтае панядце - с ю ж э т.

Даволі часта пры разглядзе падзейнага боку літаратурнага твора паняцці *фабула* і *сюжэт* аказваюцца лёгка ўзаемазамяняльнымі. Таму можна сустрэць такую трактоўку падзейнай складовай твора, якая зводзіцца, па сутнасці, да фабульнай схематызацыі. Аднак сюжэт усё-такі адрозніваецца ад фабулы менавіта тым, што ён выводзіць дзеянне і ўсё, чым яно суправаджаецца і абстаўляецца, далёка за рамкі фабульнай падзейнай канвы. Сюжэт, як мастацкая рэалізацыя фабулы, уключае ў сябе, захоплівае ў сферу свайго ўздзеяння самыя разнастайныя сродкі мастацкага выражэння, элементы паэтыкі і стылю ў іх кампазіцыйнай упарадкаванасці.

У беларускім літаратуразнаўстве прыкладам пашыранага разумення сюжэтыкі і яе канцэптуальнага значэння з'яўляецца манаграфія В. Жураўлёва "Структура твора: Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм" (1978), у якой на аснове аналізу багатага фактаграфічнага матэрыялу абгрунтоўваецца слушнасць падыходу да сюжэтабудовы "як формавыяўлення аўтарскай канцэпцыі рэчаіснасці і сродкаў мастацкага пазнання"[1]. Збліжэнне такіх паняццяў, як структура твора, сюжэт і кампазіцыя, і разгляд іх у ракурсе светапоглядных, сацыякультурных фактараў літаратурна-мастацкага развіцця, сапраўды, значна пашырае магчымасці даследчыцка-аналітычнага пранікнення ў мастацкі свет таго або іншага пісьменніка, выяўлення адметнасці ўзаемадзеяння ў яго творах змястоўных і фармальных аспектаў.

Чытач пры ўважлівым, праніклівым і ўдумлівым успрыманні твора звяртае ўвагу, вядома, не толькі на фабульныя перыпетыі. Толькі зусім павярхоўны, непадрыхтаваны чытач нічога не заўважае ў літаратурным творы, апрача фабульных хадоў, сочачы выключна за знешнім развіццём дзеяння. Такое прачытанне атрымала назву *наіўнага чытання*, паколькі пры гэтым часта адбываецца атаясамліванне ў свядомасці чытача вымышленага аўтарам героя з рэальна існуючай асобай, г. зн. мастацкі свет наіўным чынам падмяняецца ўяўна сапраўдным. Існуюць пэўныя літаратурныя жанры і разнавіднасці, якія якраз арыентаваныя на чытача такога тыпу. Да іх перш за ўсё адносіцца так званая *масавая літаратура*,

---

[1] Жураўлёў В.П. Структура твора: Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм / В.П. Жураўлёў. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1978. – С. 84.

для якой асноўнай з'яўляецца забаўляльна-рэкрэацыйная функцыя. Выразна акрэсленая і складана разгорнутая фабула, дынамізм у развіцці падзей у творы, напружанасць дзеяння з'яўляюцца самымі вызначальнымі прыкметамі такой літаратуры. Тут неабходна, вядома, агаварыцца, што падобныя ўласцівасці характэрны і для многіх твораў незабаўляльнай, сур'ёзнай літаратуры. Розніца толькі ў тым, што для жанраў масавай літаратуры, такіх як дэтэктыў, прыгоды, фэнтэзі і г. д., праблема сюжэтна-фабульнай атрактыўнасці набывае першаступеннае значэнне, прадвырашае сабой усе іншыя моманты мастацкай камунікацыі. Варта таксама адрозніваць такія дзве якасці, як *забаўляльнасць*, непасрэдную разлічанасць твора на выкарыстанне яго для адпачынку, рэлаксацыі, забыцця чытачом у *лёгкім чытанні* надзённых жыццёвых клопатаў і *займальнасць*, якая ўласціва найвялікшым шэдэўрам сусветнай літаратуры, якая робіць больш прыцягальным і даходлівым свет яе ідэй. З займальнасцю звязаны гульневы пачатак як адна з фундаментальных уласцівасцей мастацтва. Гульня ў мастацкай творчасці, па сведчанні даследчыкаў, якія займаюцца тэарэтычнай распрацоўкай гэтай праблемы, непасрэдным чынам звязана з пазнавальным працэсам і з'яўляецца адным з важнейшых фактараў, якімі абумоўліваецца спецыфіка мастацкага ўспрымання.

Няма сумненняў у тым, што па-майстэрску рапрацаваныя прыёмы сюжэтна-фабульнай, кампазіцыйнай арганізацыі адыгрываюць вельмі важную ролю ў творах літаратуры, заклапочанай самымі сур'ёзнымі і надзённымі пытаннямі жыцця чалавека. Таму што менавіта праз паэтыку, адметнасць і змястоўную насычанасць мастацкай формы і раскрываецца ва ўсёй сваёй паўнаце і індывідуальнасці мастацкі свет літаратурнага твора. У той час варта памятаць і пра тое, што сюжэтыка складае ўсё ж такі, хоць і надзвычай істотны, але адзін з многіх аспектаў разгорнутага і шматузроўневага феномену мастацкага свету.

Развіццё сюжэта твора (рэалізацыя яго фабулы) суправаджаецца разгортваннем многіх іншых складнікаў адзінай мастацкай сістэмы, якую ўяўляе сабой мастацкі свет літаратурнага твора. Чытач, які здольны па-сапраўднаму ўнікнуць у заканамернасці яго арганізацыі і функцыянавання, *"прачытвае"* не толькі сюжэт, але і ўсё, што паўстае за ім.

Такім чынам, перад чытачом аказваюцца два шляхі да авалодання мастацкім, змястоўна-фармальным патэнцыялам літаратурнага твора. Першы з іх прадугледжвае засваенне фабульнай паслядоўнасці разгортвання падзей у творы, пры гэтым *падзеі* могуць

разумецца не толькі ў іх знешняй выражанасці, але і як праявы душэўнага жыцця чалавека. На другім шляху чытач таксама сустракаецца з сістэмнай паслядоўнасцю, але іншага кшталту, якая падаецца ў большай ступені статычнай, як быццам не звязанай са зменамі, якія адбываюцца з героем, а таму і не цалкам відавочнай, менш прыкметнай. Патрабуюцца пэўныя аналітычныя намаганні, каб яна прадстала ў свядомасці рэцыпіента ў больш або менш выразным выглядзе.

Пад гэтай менш відавочнай для чытача сістэмай мы маем на ўвазе с т р у к т у р у літаратурнага твора як суаднесенасць усіх значымых яе элементаў і ўзроўняў. Яна ўяўляе сабой у нейкім сэнсе своеасаблівы *“сюжэт”*, які чытаецца, як і сюжэт звычайны, у кампазіцыйна-храналагічнай паслядоўнасці – ад пачатку да завяршэння твора. Апісанне пейзажу, нейкія рысы-ўдакладненні характару або партрэта героя, дэталі абстаноўкі, рэплікі-каментарыі або развагі апавядальніка і г. д., паўтараючыся ў пэўнай паслядоўнасці, утвараюць своеасаблівую сэнсавую карціну, у якой у сінтэзаваным вобразна-канцэптуальным увасабленні ўсе асобныя элементы атрымоўваюць новае сэнсавае напаўненне, успрымаюцца як складнікі інтэграванай цэласнасці. Больш за ўсё падрыхтаваным для ўспрымання і засваення змястоўнага характару структурнай арганізацыі літаратурнага твора аказваецца, вядома, прафесійны даследчык літаратуры, які валодае спецыяльнай метадалогіяй літаратуразнаўчага аналізу, адпаведным тэрміналагічным апаратам, і для якога выяўленне змястоўна-фармальнага адзінства і канцэптуальнай адметнасці твора з’яўляецца выразна арыентаванай і спецыяльна сфармуляванай задачай.

І тут узнікае пытанне: калі для даследчыка літаратуры ўнікненне ва ўсе перапляценні і суадноснасці структурных элементаў твора прадвызначана яго прафесійнымі заняткамі, то ў выпадку з чытачом, які звярнуўся да твора, каб атрымаць перш за ўсё эстэтычнае задаволенне, ці знойдзецца дастаткова падстаў менавіта для такога падкрэслена ўважлівага прачытання? Пытанне гэта дыскусійнае, і адказаць на яго адназначна няпроста. Несумненна, матывацыі даследчыка літаратуры, тым больш тэарэтыка, аналітыка, і так званага простага чытача значна адрозніваюцца між сабой. Хоць, з другога боку, існуюць і некаторыя рысы, якія збліжаюць іх пазіцыі.

Няма сумнення ў тым, што літаратуразнавец і літаратурны крытык таксама атрымоўваюць эстэтычнае задавальненне ад тых твораў, якія ім даводзіцца разглядаць. Яны, па сутнасці, таксама з’яўляюцца чытачамі, надзеленымі тымі ж здольнасцямі ўспрымання,

суперажывання, уяўлення, што і астатнія. Вылучае ж іх з шэрага іншых чытачоў, па першае, спецыфіка падыходу да літаратурнага тэксту як да прадмета даследавання, аб'екта прымянення аналітычных метадаў пазнання, і, па другое, значна больш грунтоўная спецыяльная падрыхтаванасць філалагічнага і гуманітарна-навуковага характару. Літаратуразнаўца або літаратурны крытык – гэта, паводле распаўсюджанага выслоўя, *прафесійны чытач*, для якога непасрэднае ўспрыманне твора літаратуры праз яго прачытанне (ва ўсякім разе на першапачатковай стадыі) з'яўляецца неадменнай умовай пранікнення ва ўсе пласты тэксту як матэрыялу даследавання. Таму практычна немагчыма элімінаваць з літаратуразнаўчага даследавання суб'ектыўны момант, які нязменна дае аб сабе знаць нават у самых знешне аб'ектывізаваных, строга лагізаваных або фармалізаваных тыпах даследаванняў. З другога боку, чытач, які не мае намеру займацца спецыяльным вывучэннем твора, а разглядае яго толькі як крыніцу эстэтычнага, не звязанага з утылітарнымі патрэбамі, задавальнення, таксама можа выявіць аналітычныя схільнасці ў адносінах да твора літаратуры, паколькі шматстайнасць і шматпланавасць яго змястоўна-фармальных суадносін дае магчымасць не толькі для выяўлення суперажывання, паглыбленага *вчувствования*, але і для аналітычных супастаўленняў, абагульнення пэўных назіранняў і ўражанняў на метафізічным узроўні. Вывады з прачытанага заўсёды робяцца, па сутнасці, кожным чытачом, нават калі ў творы і не выяўлены якіясьці глыбокія ідэі. Гэтыя вывады (вынікі, падсумаванні) звязаны з агульнай ацэнкай твора, вызначэннем асабістых адносін да яго. І хоць у большасці выпадкаў яны не фармулююцца выразна ў вербальнай форме, а выражаюцца праз непасрэднае адчуванне, настроенасць, усё ж такі ў іх прысутнічае пэўны аналітызм.

Чытач не абавязаны, падобна даследчыку, займацца падрабязным аналізам усіх сэнсавых, структурных і вобразных суадносін у літаратурным творы, аднак жа яны, гэтыя суадносіны і спалучанасці, апелююць, вядома, не толькі да таго, хто вывучае твор у навуковых мэтах. Структура твора адкрыта ў сваёй семантыка-прагматычнай змястоўнасці перад кожным, хто здольны вылучыць у ёй пэўныя значымыя заканамернасці.

Калі звярнуцца зноў да таго кульмінацыйнага моманту ў перажываннях галоўнага героя рамана У. Караткевіча «Нельга забыць», у якім сыходзяцца многія яго экзістэнцыйныя, эстэтычныя і псіхалагічныя адчуванні, то давядзецца канстатаваць, што не толькі сам Андрэй Грынкевіч падрыхтаваны да яго сваім папярэднім

жыццём, увасобленым на старонках кнігі, але, як аказваецца, і чытач паступова падыходзіць (або падводзіцца) да неабходнага ў дадзеных умовах разумення сітуацыі, паколькі менавіта на яго, чытача ўспрыманне і разлічаны пэўныя вобразныя, сэнсавыя, эмацыянальныя сыходжанні, апазіцыі, паралелі. Мастацкі свет выяўляе сваю дваістую прыроду, прадстаючы ў адносінах да героя як пэўная экзістэнцыйная прастора, сфера прыкладання яго актыўных жыццёвых інтарэсаў і памкненняў, а ў адносінах да чытача разгортваючыся сваімі мастацкімі кампазіцыйнымі і стылявымі формамі.

Гэты момант у выяўленні суадносін пазіцый героя і чытача адносна ўнутранага напаўнення паняцця *мастацкі свет твора* варта асабліва падкрэсліць, паколькі ён, як нам уяўляецца, мае ў дадзеным выпадку прынцыповае значэнне.

Пад паняццем мастацкі свет літаратурнага твора звычайна разумеецца *выяўленае, паказанае* ў ім у вобразна-пластычнай форме, тое, што чытач можа прадставіць, уявіць перш за ўсё ў візуальна ўспрымаемым выглядзе. Можна сфармуляваць сутнасць такога падыходу як вызначэнне *прадмета* выяўлення (паказу, адлюстравання) ў творы, яго прадметна-выяўленчай сферы. З такой трактоўкай стасуецца пастаноўка традыцыйнага ў адносінах да змястоўнага боку літаратурнай творчасці пытання – ***што?*** Задаючы такое пытанне, адрасуюцца найперш да так званага з м е с т у літаратурнага твора, які, асабліва ў школьнай практыцы, разумеецца як прамы адказ на яго. І таму, нават паўтараючы пастаянна як заклінанне тэзіс пра адзінства і ўзаемапераходнасць зместу і формы, у многіх выпадках той, хто імкнецца аналізаваць мастацкую значнасць літаратурнага твора, традыцыйна размяжоўвае падыход да яго ў рэчышчы пастаноўкі двух сакраментальных пытанняў – *як* і *што*. Пры гэтым на практыцы якраз атрымоўваецца даволі часта раздзяленне *змястоўных* і *фармальных*, *светапоглядных*, *ідэалагічных* і *моўна-стылявых* аспектаў літаратурнай творчасці.

Між тым м а с т а ц к і с в е т літаратурнага твора (як і тыпалагічна блізкія гэтаму паняццю мадыфікацыі: *мастацкі свет пісьменніка, пэўнага напрамку, літаратурнай эпохі і г. д.*) уяўляе, як нам думаецца, значна больш складанае, шматсастаўное і шматузроўневае ўтварэнне, у якім пытанні структурнай арганізацыі адыгрываюць зусім не другарадную ролю. Надзвычай істотным пытаннем з'яўляецца ў дадзеным выпадку пытанне пра тое, **якім чынам** мастацкі свет наогул рэалізоўваецца праз суаднесенасць тэкставай прасторы са сферай уяўлення рэцыпіента. Калі быццёвыя асновы

рэальнага свету, у якім мы існуем, відавочныя і не выклікаюць сумнення, то ў адносінах да *мастацкага свету* такой пэўнасці няма.

На чым т р ы м а е ц ц а мастацкі свет твора, пра які мы можам вельмі многае сказаць, зыходзячы з пэўнага пункту погляду на яго і спецыфікі нашага ўспрымання? Так, гэта вынік жыццёвага вопыту, роздумаў, адчуванняў, фантазіі і ўяўленняў аўтара. Разам з тым, як паказвае гістарычны вопыт развіцця літаратуры, многія канструктыўныя элементы гэтага мастацкага свету не з'яўляюцца нечым цалкам новым, вынайдзеным менавіта дадзеным аўтарам. Гэта значыць, што літаратура ў сваім развіцці на генетычным узроўні валодае здольнасцю самаўзнаўлення сваіх форм. Несумненна таксама, што гэтыя формы маюць у большасці выпадкаў аналагавую суадноснасць з формамі і вобразамі рэчаіснасці, прадстаюць як выяўленне жыццепадабенства або вобразнага перасатварэння рэальнасці.

І ў той жа час патрэбна адзначыць, што пры наяўнасці шматлікіх крыніц паходжання або вектараў уплыву, мастацкі свет літаратурнага твора м а е ў л а с н у ю а с н о в у для свайго разгортвання і выяўлення ў якасці эстэтычнага феномена. Ён грунтуецца на законах свайго ўласнага развіцця, абумоўленых яго прыродай, эстэтычнымі і структурнымі ўласцівасцямі. З гэтай прычыны акцэнт у дадзеным слоўным спалучэнні варта рабіць на першым слове – *мастацкі*.

Глыбіня і паўната мастацкага свету, які пранізваецца свядомасцю аўтара, героя, чытача, могуць быць з дастатковай грунтоўнасцю выяўлены і даследаваны толькі ў тым выпадку, калі будзе звяртацца належная ўвага на ўсе асноўныя, вузлавыя моманты р а з г о р т в а н н я гэтага свету ў цэласнасці канцэптуальна значымых элементаў яго паэтыкі.

Таму яшчэ раз падкрэслім: побач з сюжэтна-падзейным развіццём важнейшую ролю адыгрывае выяўленне дынамікі структурна-кампазіцыйных сузалежнасцей літаратурнага твора. Невыпадкова манаграфія В. Жураўлёва, у якой даследуецца структура літаратурнага твора, мае падзагаловак “Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм”. Гэта сведчыць пра тое, што нашай літаратуразнаўчай навукай звярталася ўвага на гэты ключавы момант паэтыкі.

Герой рамана “Нельга забыць” перажывае адзін з найважнейшых, самых духоўна ўзвышаных момантаў у сваім жыцці. У гэтым аўтар наследуе традыцыі класічнай літаратуры, да прыкладу, пэўным чынам можна правесці аналогію з тым, як выяўляюцца падобныя моманты ў творах Л. Талстога. Усе папярэднія істотныя жыццёвыя калізіі Грынкевіча, галоўныя вынікі яго духоўнага і маральнага развіцця як асобы, роздумы і сумненні, душэўныя ўзлёты

і адчай – усё быццам спрасавана ў гэтым духоўным уздыме, захопленым здзіўленні перад "дзівам чалавечага генія", перад тым, "дзеля чаго варта жыць"[1].

Шэдэўр старажытнага дойлідства, як сакральная святыня, прадстае своеасаблівай мадэллю свету, дзе цесна знітаваны ўсе анталагічныя і экзістэнцыйныя аспекты жыцця чалавека. І якраз гэта згушчанасць духоўна-метафізічнага раду, эмацыянальнае *ўчуйнаванне* ў быццёвую прастору ўшчыльняюць таксама і рода-жанравую структураванасць выяўлення ўнутранага свету героя. Яго думкі і пачуцці, перадаваемыя прамой мовай, у асобныя моманты гранічна набліжаны да лірычнага дыскурсу.

Іманентным паэтычным выказваннем, па сутнасці, з'яўляецца наступны ўнутраны маналог героя, які ў той жа час аб'ектывізуецца аўтарскай спасылкай-каментарыем (*"думаў ён"*): "Я чэрствы і грубы, – думаў ён, – я не верыў, што можна плакаць, гледзячы на камені. Я веру ў гэта цяпер. Птушкай ускінуся перад табою. Сірынам заспяваю, прыжмурыўшы вочы сярод маладых дрэў, Феніксам згару і ўвскрэсну з попелу" (115). Па гэтым фрагменце можна наглядна прасачыць зрух ад празаічнай нарацыі з выразнай выяўленасцю аўтарскага пункту погляду ў бок лірычнага самавыражэння героя. Пры гэтым тэкст набывае адчувальныя прыкметы рытмічнай упарадкаванасці, словы з прамымі значэннямі замяняюцца вобразамі-сімваламі. Герой імкнецца аб'ектывізаваць свае пачуцці, перавесці іх у традыцыйныя формы паэтычнай мовы.

Такім чынам, мы бачым, што ў тэксце аўтарам выкарыстоўваецца прадуманая сістэма процівагаў, з дапамогай якіх узгадняецца і ўраўнаважваецца мера суб'ектыўнага і аб'ектыўнага ў структуры і вобразна-выяўленчых сродках твора. У кантэксце вышэйпрыведзенага лірычна аформленага фрагмента неаднаразова акцэнтуецца прысутнасць аўтара-апавядальніка, абазначаемая ўстаўкамі тыпу "уражана спытаў Андрэй", "падумаў Андрэй"... Паэтычнаму выяўленню красы і ачышчальнай сілы ўздзеяння царквы Пакрава на Нерлі папярэднічае, таксама як кантрастны кантрапункт цэласнай структуры, дэталізаванае пейзажнае апісанне, у якім падкрэсліваецца якраз паўсядзённа-побытавы бок рэчаіснасці: "Заржавелыя цыстэрны ля чыгуначнага палатна, бетонныя трубы, матляецца на ветры бялізна" (114). Цікавы момант: далей услед за гэтым апісаннем змяшчаецца ў выглядзе каментарыю да яго азначэнне "нерэалістычны пейзаж". Самыя будзённыя і звычайныя рэчы атрымоўваюць тут

[1] Караткевіч У. Нельга забыць. – Мінск: «Маст. літ.», 1982. – С. 115.

такую, здавалася б, зусім неадэкватную сапраўднасці характарыстыку. Чым гэта абумоўлена? Думаецца, перш за ўсё тым, што аўтар кіруецца ў дадзеным выпадку задачай кантрастнага супрацьпастаўлення аб'ектыўных і суб'ектыўных уражанняў і ўяўленняў. У тым прыўзнятым над паўсядзённай рэальнасцю, адухоўленым свеце экзістэнцыйных перажыванняў, у якім знаходзіцца Грынкевіч, якраз рэаліі побытавага характару падаюцца чымсьці чужародным, прыўнесеным звонку, нестасоўным з агульным настроем. “Нерэалістычнасць” пейзажу, яго неадпаведнасць унутраным духоўным пабуджэнням героя выражае рознапалярнасць мастацкага свету пісьменніка, які нягледзячы на гэта, а хутчэй за ўсё якраз дзякуючы гэтаму, атрымовае завершанасць і цэласнасць.

У. Караткевіч, мастацкі свет якога, несумненна, мае ўсе адзнакі рамантычнага выражэння, як вядома, быў супраць аднясення яго да строга вызначанага мастацкага напрамку, не лічачы сябе пісьменнікам-рамантыкам у прамым сэнсе гэтага слова. У гэтым, безумоўна, пісьменнік меў пэўную рацыю, хоць бы па той прычыне, што рамантычны (больш правільна: неарамантычны) стыль літаратуры XX стагоддзя немагчыма атаясаміць з уласна рамантызмам пары яго найбольш выразнай увасобленасці – канца XVIII – пачатку XIX ст. Творчасць У. Караткевіча, як і многіх іншых беларускіх аўтараў XX ст., у тым ліку і Я. Купалы, не змяшчаецца цалкам у межах аднаго якога-небудзь літаратурна-мастацкага напрамку або стылю.

У даследаванні, у якім разглядаецца творчасць беларускіх класікаў, В. Максімовіч адзначае: “Пра неарамантызм, неакласіцызм, сімвалізм, імпрэсіянізм, акмеізм, экспрэсіянізм у дачыненні да беларускай літаратуры пачатку XX ст. мы не можам гаварыць як аб самастойных эстэтычных сістэмах”[1]. Па меркаванню даследчыка, розныя стылявыя плыні, у многіх выпадках не выяўляючыся так выразна, як гэта назіралася ў іх узорна-тыпавым увасабленні, суіснуюць у адзіным эстэтычным полі беларускай класічнай літаратуры на “прынцыпе ўзаемадапаўнення”.

Тое ж, па сутнасці, можна сказаць і пра стылявую сітуацыю ў наступныя гісторыка-літаратурныя перыяды, уключна да цяперашняга часу. У творах таго ж У. Караткевіча знаходзяць сёння асобныя прыкметы паэтыкі постмадэрнізму, прадстаўляючы беларускага пісьменніка, да прыкладу, нават папярэднікам У. Эко. Сапраўды, экспрэсіяністская, шматфарбная паэтыка і стылістыка У.

---

[1] Максімовіч В.А. Нацыянальны космас класікі: Дыялог традцый і наватарства ў творчасці Янкі Купалы і Якуба Коласа. – Мінск, 2008. – С. 37.

Караткевіча цяжка паддаюцца строгай класіфікацыі і сістэматызацыі, утвараючы вельмі своеасаблівы, індывідуалізаваны мастацкі свет, які кантрастна вылучаецца ў беларускім літаратурным кантэксце. Разам з тым, у ім можна выявіць і пэўныя структурныя ўзаемазалежнасці і заканамернасці ў выстройванні ідэалагічнага, псіхалагічнага і вобразна-выяўленчага радоў. Проціпастаўленне ўзвышана-рамантызаваным вобразам рэалій падкрэслена прыземленых, побытавых, таксама як і дэталей, якія звязаны з трагедыйным асэнсаванне экзістэнцыі чалавека, па ўсёй верагоднасці, уваходзіла ў мастацкую задачу аўтара, з'яўлялася свядомай установкай, скіраванай на ўраўнаважванне ідэйна-эмацыянальных палюсоў мастацкага свету, нейтралізацыю празмерна пафаснай пачуццёвасці.

У дадзеным канкрэтным выпадку з эпізодам успрымання царквы зварот да побытавых рэалій с у ч а с н а г а жыцця патрабаваўся яшчэ і для таго, каб кантрастна і выразна спалучыць адчуванні героя, якія перажываюцца ім у цяперашнім наратыўным часе, з віртуальнай, уяўляемай рэальнасцю, з якой ён судакранаецца ў сваіх *гістарычных* мроях-містэрыях.

Пры аглядзе фрэсак Андрэя Рублёва ва Уладзіміры Грынкевічу (зноў жа трэба браць пад увагу той псіхалагічны стан узрушанасці, у якім ён знаходзіцца, адчуваючы ў гэты час зараджэнне сур'ёзнага пачуцця да выкладчыцы-экскурсавода Горавай) настолькі выразна, у падрабязнасцях і дэталях уяўляецца воблік старажытнарускага майстра, што такое "сненне наяве" мяжуе, як заўважае апавядальнік, з галюцыянацыямі. Уяўляецца, дарэчы, сімпаматычным супадзенне імёнаў мастака-іконапісца і галоўнага героя рамана, хоць аўтар і пазбягае называння іконапісца па імені, згадваючы толькі яго прозвішча. Абодва яны мастакі, кожны ў сваёй сферы і ў сваім часе, таму іх і збліжае духоўная далучанасць да мастацкага, творчага і таямнічага, пачатку. У наратыўна-структурным плане прадстае канцэптуальна значымай як бы *перакрыжаваная* намінацыя героя рамана і таго, чый воблік так яскрава яму ўяўляецца. Герой называецца ў дадзеным эпізодзе па імені, іконапісец – па прозвішчы.

Адметнасць псіхалагічнага стану Андрэя (героя рамана) тлумачыцца аўтарам-апавядальнікам у своеасаблівым каментарыі, выражаным няўласна-простай мовай, дзе пункт погляду героя прадстаўляецца як аб'ектывізаваны, і ў той жа час такім, які выяўляе менавіта яго непасрэдныя адчуванні: "Грынкевіч ведаў: такі стан, як у яго зараз, будзе ўвесь час абвастрацца. Ён будзе да болю выразна бачыць усё тое, аб чым будуць размаўляць людзі вакол. Гэтыя праявы будуць яскравець, будуць усё больш набываць крыві і плоці,

ператворацца з думак у жывыя карціны, нават у сны"[1]. Такое апісанне ўнутранага стану героя раскрывае, несумненна, перш за ўсё канкрэтную экзістэнцыйную сітуацыю, якая датычыцца яго сувязей з блізкімі людзьмі і навакольным светам. У той жа час гэта, па сутнасці, не што іншае, як апісанне творчага працэсу ў стадыі выспявання творчай задумы, яе пераводу ў візуальна-прадметны план. Герой У. Караткевіча валодае якасцю, у вялікай ступені неабходнай для творцы – ён можа вельмі наглядна, відавочна, у набліжаных да рэальнасці формах уявіць людзей, абставіны іх жыцця, падзеі, пра якія ён думае. "З думак", тое, што неадступна паўстае ў яго свядомасці, ператвараецца "ў жывыя карціны", г. зн. становіцца не толькі рэалістычна ўвасобленым у "крыві і плоці" вобразам, але таксама і эстэтычным аб'ектам.

Гэты момант найглыбейшага пранікнення ў прадстаючы перад суб'ектам экзістэнцыйна і эстэтычна асэнсаваны свет яго ўяўлення сваім патэнцыйным працягам мае сам творчы акт – пераўвасабленне *ўяўляемага ў матэрыял* твора, працэс яго стварэння. Пра гэтым пераходзе ад задумы да яе ўвасаблення ў Грынкевіча як паэта, як зноў жа зазначае, зыходзячы з пазіцыі героя апавядальнік, усё таксама выяўляецца ў інтэнсіўных і буйных праявах: "А потым прыйдзе цяга да вершаў, такая непераадольная, што ён кіне ўсё і будзе пісаць з тым самым болем і няспраможнасцю думаць аб іншым, як жанчына, якая нараджае..."[2].

Параўнанне творчых пакут з жаночымі родамі ў дадзеным выпадку, як нам уяўляецца, не проста прыгожы паэтычны троп. У. Караткевіч хутчэй за ўсё быў знаёмы з працай свайго настаўніка па Кіеўскаму ўніверсітэту акадэміка А. Бялецкага "У майстэрні мастака слова" (1923). У ёй вядомы вучоны, характарызуючы стадыі творчага працэсу, піша пра "зачацце і чэраўнае жыццё задумы"[3]. А. Бялецкі, пры дакладнасці і навуковай абгрунтаванасці фармулюемых ім канцэптуальных, тэарэтыка-метадалагічных палажэнняў, валодаў да таго ж і выразным, жывым і красамоўным стылем выкладання сваіх ідэй. Магчыма, штосьці з гэтых якасцей перадалося і яго студэнту, які збіраўся заняцца ў далейшым даследчыцкай дзейнасцю.

Самы шматгранны ўплыў асобы і светапогляду А. Бялецкага на беларускага пісьменніка ўяўляецца нам бясспрэчным, і гэта яшчэ адно сведчанне збліжэння і перасячэння навукова-даследчай,

---

[1] Караткевіч У. Нельга забыць. – Мінск: «Маст. літ.», 1982. – С. 110.
[2] Караткевіч У. Нельга забыць. – Мінск: «Маст. літ.», 1982. – С. 110.
[3] Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964. – С. 69.

аналітычнай і творчай, мастацкай парадыгм. Увогуле тэма ўзаемадзеяння гэтых дзвюх парадыгм як у дачыненні да ўсяго літаратурнага працэсу, так і ў дачыненні да творчасці асобнага пісьменніка яшчэ чакае сваёй грунтоўнай распрацоўкі. З гэтага пункту гледжання заслугоўвае ў першую чаргу ўвагі разгляд суадносінасці такіх імён, як М. Багдановіч і А. Шахматаў. Класік беларускай паэзіі ўяўляе сабой наогул вельмі паказальны прыклад сінтэтычнага спалучэння ў адной асобе паэтычна-творчых і аналітычна-даследчых схільнасцей, што выразна выявілася як у яго паэтычных творах, у якіх прысутнічае мастацка-аналітычная самарэфлексія, так і ва ўласна літаратуразнаўчых і літаратурна-крытычных працах, у якіх вылучаецца як асобная праблема пытанне пра ўзаемаадносіны паэзіі і навукі. Найбольш выразна М. Багдановіч сфармуляваў сваю канцэпцыю ўзаемадзеяння навуковага і паэтычнага светапоглядаў у артыкуле “Поэзия гениального ученого” (1911), дзе ім аналізуецца феномен М. Ламанасова. Сапраўды, вялікі рускі вучоны і паэт – яскравы прыклад паяднання навукова і паэтычнага тыпаў асваення рэчаіснасці. Яго можна з поўным на тое правам паставіць у адзін шэраг з такімі геніяльнымі постацямі розных гістарычных эпох, якія валодалі цэласным універсальным светаўпрыманнем, як Л. да Вінчы, Ё. Гётэ... “Шырыня ведаў і яшчэ большая шырыня ўяўлення, – зазначае М. Багдановіч, – дазвалялі яму маляваць градыёзныя карціны космаса, ствараць смелыя гіпотэзы, якім было месца калі не ў навуцы, дык у паэзіі”[1]. М. Багдановіч звяртае ўвагу на тое, што паэтычная касмалогія Ламаносава ўтрымлівае прагнастычныя моманты, раскрывае самыя шырокія абсягі кругагляду, як бы апярэджваючы будучы погляд чалавека касмічнай эпохі. Беларускі паэт цытуе ламаносаўскія радкі, у якіх выявіўся ў вобразнай форме гэты касмічны погляд, якому “со всех открылся стран / Горящий вечно океан” (198).

Гаворачы пра тое, што паэтычнае і навуковае светабачанне, як паказваюць многія прыклады з сусветнай гісторыі, могуць узаема-апладняцца, выступаць у сінтэзаваным выглядзе, М. Багдановіч выказваў шкадаванне аб тым, што для яго гістарычнай эпохі – пачатку XX стагоддзя – характэрна якраз раз’яднанасць гэтых парадыгм. Калі ў мінулыя часы “навука і паэзія не знаходзіліся паміж сабою ў супярэчнасці, і духоўны свет чалавека вызначаўся незвычайнай цэльнасцю” (196), то зусім іншае становішча усталявалася, мяркуе М. Багдановіч, цяпер. “У цяперашні час мы

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. – Т. 2. – Мінск, 1993. – С. 198.

гэтага не назіраем. Наадварот, навука і паэзія ідуць кожная сваім шляхам, без найменшага кантакта паміж сабой. Наш паэтычны светапогляд цалкам адарваны ад светапогляду навуковага; яны адчужаныя адзін ад аднаго, не ўзгодненыя паміж сабой; эвалюцыя ў адной з гэтых сфер не аказвае адчувальнага ўплыву на стан у другой, і, у рэшце рэшт, наша духоўная сфера аказваецца расколатай надвая” (196).

Гэта вельмі істотны момант, падмечаны беларускім паэтам у духоўным развіцці сучаснай яму эпохі. М. Багдановіч, мабыць, як ніхто з яго калег абвострана адчуваў неабходнасць суаднясення рацыянальных, аналітычных магчымасцей гістарычнага развіцця з духоўнымі і пачуццёвымі асновамі экзістэнцыі чалавека. Ён сам, як творца і як тэарэтык літаратуры. натуральна спалучаў у сваёй творчасці гэтыя бакі. Тэндэнцыя, адзначаная М. Багдановічам, выявіўшыся яшчэ ў другой палове XIX ст. у развіцці пазітывісцкіх поглядаў і ў наступным іх пераадоленні, сапраўды, у многім прадвызначала напрамак духоўнага і эстэтычнага развіцця і напачатку XX ст., і ў пазнейшы час.

Сучасны даследчык А. Бельскі адзначае, што для беларускай паэзіі XX стагоддзя імкненне ахапіць духоўным зрокам шырокія абсягі сусвету было ўласціва яшчэ да першых палётаў чалавека ў космас. “Беларускія творцы, дзякуючы сіле мастацкага ўяўлення, – піша ён, – абжылі і ачалавечылі сусвет. Уражваюць, да прыкладу, сваёй прагнастычнай смеласцю фантазіі мастака Я. Драздовіча ці паэта А. Куляшова, увасобленыя ў іх творах задоўга да надыходу касмічнай эры”[1]. У дадзеным выпадку паказальным з’яўляецца і тое, што побач пастаўлены мастак і паэт, якія кожны ў сваім матэрыяле, з выкарыстаннем уласцівых для іх сфер мастацкага творчасці сродкаў выразнасці, на мове свайго мастацтва выяўляюць аднаскіраваную памкнёнасць да мыслення ў маштабных касмічных вобразах. Я. Драздовіч, дарэчы, вядомы таксама як астраном-аматар, аўтар кнігі “Нябесныя бегі” (1931). Паводле яго запісаў у дзённіку, візіі-выявы краявідаў Сатурна і іншых планет уяўляліся яму ў такім выглядзе, быццам ён на самой справе пераносіўся туды.

У самога М. Багдановіча нават у найбольш лірычна пранікнёных, прасякнутых суб’ектыўнасцю ўспрымання творах выразна адчуваецца суаднесенасць асабістага жыцця з абсяжнымі

---

[1] Бельскі А. Галасы і вобразы: Літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск: «Литература и искусство», 2008. – С. 6.

сусветнымі каардынатамі. “Ціха ўсё была на небе, зямлі і на сэрцы...”[1] – нават адным гэтым геніяльным радком паэт засведчыў, што для яго сапраўды ціхай, мяккай і задушэўнай лірыкі характэрна глыбокае пранікненне ў таямніцы светаўладкавання, перажыванне сваёй экзістэнцыі ў яе неаддзельнасці ад быцця. А. Бельскі зазначае: “Калі чытаеш вершаваныя радкі М. Багдановіча з запытаннем “Нашто ж на зямлі // Сваркі і звадкі, боль і горыч, // Калі ўсе мы разам ляцім // Да зор?”, то пераконваешся ў слушнасці таго, што пазней сказаў У. Вярнадскі пра чалавека як суб'екта касмічнага быцця: “Чалавек упершыню рэальна зразумеў, што ён жыхар планеты і можа – павінен – мысліць і дзейнічаць... у планетным аспекце”[2].

Цікавыя назіранні ў працы А. Бельскага і над паэтыкай Я. Купалы, першаадкрыццямі якога ў мастацкім асваенні духоўнай прасторы сусвету абумоўлены, па яго меркаванню, “касмізм і маштабнасць думкі сучаснай паэзіі” (6). Я. Купала “як паэт з раскаваным позіркам на свет адлюстраваў краявіды з кінематаграфічнай аб'ёмнасцю, панарамна, а яшчэ – гіпербалізавана і сімвалічна” (6). Даследчык звяртаецца да аналізу пад ракурсам разгляду дадзенай праблематыкі да аднаго з самых характэрных у гэтым плане вершаў Я. Купалы – “К зорам” (1906-1910).

Сапраўды, у гэтым шэдэўры філасофскай лірыкі Купалы, па сутнасці, маніфесце неарамантызму, у вельмі выразнай вобразнай форме выяўлены абагульняльны погляд на цэласнасць быццёвай сферы. Пры гэтым мастацкі свет у творы разгортваецца адначасова па ўсёй сетцы каардынат – рух адбываецца і ў паднябесныя вышыні, і – адтуль – зноў да зямнога, канкрэтнага і актуальнага. Адпаведна, у структуры верша ўступаюць ва ўзаемадзеянне два супрацьлегла накіраваныя вектары, якімі абазначаюцца два адметныя духоўна-псіхалагічныя станы. Верш пачынаецца з характэрнай для паэтыкі Я. Купалы заклікальна-пафаснай інтанацыі, у дынаміцы якой увасабляецца пабуджальнасць да дзеяння, духоўнага ўзлёту, адрасаваная да вераемнага рэцыпіента, ён жа адначасова з'яўляецца, па сутнасці, і г е р о е м верша:

К зорам агністым, к прыволлю нябеснаму,
Вырваўшы з ціны жыццёвай душу,
Мчыся, не дайся цярпенню балеснаму,

[1] Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. – Т. 1. – Мінск, 1991. – С. 200.
[2] Бельскі А. Галасы і вобразы: Літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск: «Литература и искусство», 2008. – С. 6.

Горда пакінь земляную глушу![1]

Гэты рамантычна акцэнтаваны шлях да зор, праз які выражаецца бунт рамантычнага героя супраць скоўваючых яго дух путаў сацыяльнага заняволення, духоўнага гібення ў “земляной глушы”, суадносіцца са зваротным поглядам, у якім – пераацэнка таго, што пакідаецца на зямлі, ад чаго вызваляецца герой, але, мабыць, з пэўным шкадаваннем, што выражаецца ў “зацікаўленасці”, уважнасці гэтага погляду: “З зораў, з-пад неба ўсё быцце зямельнае / Праймеш паглядам цікавым наскрозь” (156). Дыялектыка купалаўскага падыходу да ўвасаблення шматбаковай сувязі суб’екта з яго быццёвым асяроддзем прымае, такім чынам, у мастацкай сістэме Я. Купалы структураваны выгляд, выражаецца ў кампазіцыйных суадносінах яго паэтыкі.

У вершы Я. Купалы “К зорам”, як і ў шэрагу яго іншых твораў, прадстае надзвычай цікавы тып суб’екта лірычнага выражэння, да якога адрасуецца аўтар. Аўтарскі зварот да яго ў другой асобе сведчыць перш за ўсё пра дыялагічнасць лірычнага дыскурсу як адну з самых характэрных уласцівасцей купалаўскай паэтыкі. Аднак, выконваючы функцыі адрасата, гэты суб’ект у той жа час выяўляе сваю прысутнасць у творы ў якасці своеасаблівага лірычнага героя, які ў дадзеным выпадку не супадае з аўтарскай пазіцыяй. Разам з тым, хоць гэты суб’ект і выяўляе сябе праз актыўнае, дзейснае стаўленне да свету, ён не можа быць ідэнтыфікаваным як персанаж, паколькі не прадстае ў сваёй асабовай завершанасці і не валодае пэўнымі, усталяванымі рысамі і прыкметамі псіхалагічнага тыпу.

Гэта чалавек у в о г у л е, духоўна і камунікатыўна блізкі аўтару ў сілу таго, што выступае адрасатам і, па сутнасці, рэпрэзентантам аўтарскай волі. Не надзелены канкрэтным жыццёвымі рысамі, ён тым не менш прадстае актыўнай дзейнай асобай. Гэтаму садзейнічае сістэма спалучанасці форм дзеяслоўнага ладу ў вершы, якой вялікі беларускі паэт наогул карыстаўся надзвычай актыўна і паспяхова. Загадны лад дзеясловаў тут паступова пераўтвараецца ў абвесны, прычым натуральнасці такога пераходу садзейнічае захаванне агульнай скіраванасці аўтарскіх інтэнцый у мяркуемую будучыню.

Не атаясамліваючы аўтара і адрасата-героя, можна ўсё ж дапусціць, што ў дадзеным вершы Я. Купалы суб’ект лірычнага дыскурсу даволі блізка знаходзіцца да выражэння менавіта аўтарскага пункту погляду, ва ўсякім разе паэт мог у нейкай меры дастасоўваць такую сітуацыю духоўнага ўзвышэння і празарэння

---

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. – Т. 2. – Мінск: «Маст. літ.», 1996. – С. 156.

таксама і ў адносінах да сябе асабіста. Узвышэнне над паўсядзённасцю дае магчымасць, як мы бачым гэта ў вершы “К зорам”, не столькі дыстанцыравацца ад рэалій і клопатаў зямнога жыцця, як з *метафізічнай вышыні* больш пранікліва, аналітычна “убачыць” і спазнаць сутнасныя прыкметы быцця.

Горна расстаўшыся з буднімі справамі,
Тысячы ўздохаў пачуеш з грудзей;
Вызнаеш брата з рукамі крывавымі,
З сэрцамі гадзінаў поймеш людзей.[1]

Акцэнт тут, як бачым, робіцца на п а з н а н н і жыццёвых з’яў у іх амбівалентнай ускладненасці і паўнаце. У першыя дзесяцігоддзі XX ст. такая амбівалентнасць пры асэнсаванні сацыяльнай прыроды быцця была ў вялікай ступені характэрна самому Я. Купалу. У адносінах да верша “К зорам”, мабыць, можна дапусціць, што тут у значнай ступені выяўляецца ўласцівая менавіта аўтару шырыня бачання, а таму гнасеалагічны план лірычнага выражэння ўтрымлівае таксама і прыкметы мастацкай самарэфлексіі. Пазнанне супярэчнасцей і антаганізмаў жыцця адбываецца тут у асноўным з пункту гледжання творцы, якога гнасеалагічныя аспекты асваення рэчаіснасці цікавяць перш за ўсё ў крэатыўных мэтах.

Яшчэ адзін верш Я. Купалы (“Дарогай змучаны далёкай...”; 1906-1910), напісаны, магчыма, прыблізна ў той жа самы час, што і “К зорам”, раскрывае тэму пазнання свету ў ракурсе яго творчага пераўтварэння. У ім аўтарам выкарыстоўваецца традыцыйны для рамантызму матыў сну як выяўлення магчымых шляхоў духоўнага развіцця чалавека. Дзеянне ў сне лірычнага героя (прадстаўленага з пазіцыі “я”, у дадзеным выпадку вельмі блізкай да аўтарскай) разгортваецца ў выглядзе своеасаблівай мастацкай парабалы, дамінантай якой з’яўляецца дыялог. Дыялог гэты, хоць і мае, па сутнасці, унутраны характар, аб’ектывізуецца ў звароце да героя “якойсці цені”, апранутай “ў белі”. Яна аказваецца Музай, якая наведала паэта, каб падтрымаць яго ў цяжкі час яго сумненняў, знявeранасці ў шляху, па якім ён ідзе.

У вершы “Дарогай змучаны далёкай...” выразна адчуваюцца дантаўскія рэмінісцэнцыі і матывы, хоць падобныя збліжэнні могуць мець таксама і тыпалагічны характар. Матыў *блукання*, як вядома, займае ў мастацкім свеце Я. Купалы надзвычай прыкметнае месца, адыгрываючы значную канцэптаўтваральную ролю. Хоць патрэбна заўважыць пры гэтым, што часцей за ўсё блукаюць, збіваюцца з

---

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. – Т. 2. – Мінск: «Маст. літ.», 1996. – С. 156.

дарогі купалаўскія героі-персанажы. У дадзеным жа выпадку суб'ектнасць спецыяльна акцэнтуецца анафарычным паўторам займенніка "я". Менавіта лірычны герой, як рэпрэзентант аўтарскага пункту погляду, распавядае пра свае ўражанні ад сваёй заблуканасці ў свеце. І выява, якая паўстае перад ім, раскрываецца ва ўсёй сваёй пагрозлівай, застрашлівай велічы праз яго асабістае перажыванне, выяўляецца як факт эмацыянальнага ўспрымання:

Я лесам шоў; якаясь змора
Вяла па ім мой спячы дух,
А лес быў цёмны, як дно мора,
Як мора дно, быў нем і глух.[1]

Глыбокай медытатыўна-сузіральнай пранікнутасці выяўленага ў вершы садзейнічаюць стылявыя і структурныя прыёмы арганізацыі тэксту. Традыцыйны чатырохстопны ямб успрымаецца ў дадзеным выпадку вельмі своеасабліва, пазбаўляючыся сваёй звыклай напеўнасці. Значную ролю адыгрывае тут цэзура, якая ў першым радку страфы раздзяляе вершарад на два, па сутнасці, незалежныя адзін ад аднаго, сказы, кожны з якіх мае свой дзейнік. Першы з іх акцэнтуецца знаходжаннем у анафарычнай пазіцыі, а другі – тым, што на яго прыпадае анжамбеман. Такая сінтаксічная раздзеленасць і рытміка-інтанацыйная расцягнутасць першага вершарада кантрасна супастаўлена яго семантычнай цэласнасці. *Змора* ўсё ж такі з'яўляецца ўласцівасцю якраз суб'екта, выражанага першым дзейнікам, і пэўную змястоўную і структурную падпарадкаванасць яму захоўвае. У той жа час азначэнне я к а я с ь, якім суправаджаецца гэта слова ў пэўным сэнсе аддаляе дадзеную характарыстыку стану лірычнага героя ад яго як суб'екта дзеяння. Гэта характарыстыка (якасць/стан/перажыванне) персаніфікуецца, набываючы вобразную самастойнасць, што асабліва заўважным становіцца ў наступным вершарадзе. Стан, перажываемы героем, трансфармуецца ў штосьці, што выступае як бы надасабовай сілай, чымсьці, што з аб'екта ператвараецца ў суб'ект і, па сутнасці, падпарадкоўвае сабе волю героя, вядзе яго за сабой. Трэці вершарад пачынаецца з акцэнта на тым знешнім у адносінах да героя свеце, які супрацьстаіць яму як грозная, варожая сіла, як штосьці неспазнавальнае і бязмежнае. Цёмны і велізарны л е с з аб'екта, функцыі якога ён выконваў у першым вершарадзе страфы, таксама пераўтвараецца ў суб'ект, які пачынае паўнаўладна валадарыць, запаўняючы сабой усю мастацкую прастору ў заключных вершарадах

---

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. – Т. 2. – Мінск: «Маст. літ.», 1996. – С. 157.

страфы. Параўнанне ляснога гушчару з марскім дном, паліндромна паўтараючыся на сутыку вершарадоў (“як дно мора, / як мора дно”) утварае своеасаблівае рэха, якое ўзносячыся сваімі асанансамі, тут жа, адпаведна цыклічнаму завяршэнню, затухае, паглынутае глухімі алітэрацыйнымі сучуччамі ў канцы страфы (“быў нем і глух”).

Стан прастрацыі, у якім знаходзіцца герой, яго думкі аб смерці, канстатацыя таго, што “надзея з верай анямелі” (гэта таксама перагукваецца з нематой таямнічай пространі, звязваючы духоўнае з быццёвым – у Я. Купалы ўсё ўзаемазвязана!) падрыхтоўваюць да адпаведнай настроенасці на ўспрыманне голаса “цені”, якая сыходзіць да героя “з неба ці зямлі”. Дарэчы, таксама вельмі характэрная для купалаўскага мастацкага свету дэталь, якая неаднойчы адзначалася даследчыкамі, – сумяшчэнне зямнога і нябеснага, іх сінтэтычная пяднанасць у цэласнасці светаўспрымання. Муза прыйшла падтрымаць паэта ў нялёгкую часіну духоўных выпрабаванняў, яна сведчыць пра тое, што толькі творчымі адносінамі да быцця можна перадолець экзістэнцыйную тугу і няўпэўненасць у сваіх сілах. “І страх жыцця цябе аставе, / І бор пачне шумець жыццём...”[1]. Анафарычны злучнік “і” ўзвышае інтанацыю да ўрачыстай біблейскай прытчавасці, падмацоўваючы веру ў цудадзейнасць духоўных пераўтварэнняў.

І дзіва! Блуд і страх мой зломан:
Лес прасвятлеў, загаманіў,
Мне стаў панятен пушчы гоман...
Тут я збудзіўся, недасніў. (157)

Каб выразіць у паэтычнай форме універсальны характар пазнання свету, аўтар звяртаецца да казачнай вобразнасці беларускага фальклору, выкарыстоўваючы адзін з распаўсюджаных матываў – разуменне чалавекам мовы прыроднага свету. Разам з тым, выразна бачна, што старая паэтыка атрымоўвае ў дадзеным выпадку новую змястоўнасць, служыць выражэнню філасофска-экзістэнцыяльных ідэй аўтара. У супастаўленні з вышэйразгледжаным вершам “К зорам” яшчэ больш поўна і шматгранна раскрываецца сутнасць і прырода гэтага ўніверсальнага, усеахопнага акту пазнання свету з дапамогай паэтычнага ўяўлення. Пранікненне ў таямніцы і загадкі быцця адбываецца пры ўмове ўзвышэння над будзённасцю паўсядзённага існавання чалавека і яго далучэння да творча-крэатыўных сфер засваення рэчаіснасці. Сацыяльнае і эстэтычнае адыгрываюць у гэтым паэтычным пазнанні свету ў аднолькавай ступені істотную ролю.

---

[1] Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. – Т. 2. – Мінск: «Маст. літ.», 1996. – С. 157.

Заключэнне

Суб’ектыўнасць і аб’ектыўнасць, як змястоўныя, светапоглядныя характарыстыкі літаратурнай творчасці, выяўляюцца на ўсіх узроўнях літаратурнага твора, ахопліваючы ў сваёй сукупнасці і дыялектычным узаемадзеянні асноўныя стадыі творчага працэсу – ад зараджэння аўтарскай задумы да яе мастацкай рэалізацыі на вербальна-знакавым узроўні і рэцэпцыі-інтэрпрэтацыі чытачом.

Мастацкі свет літаратурнага твора ў сваёй структураванай разгорнутасці грунтуецца якраз на складанай сістэме суадносін і ўзаемадачыненняў суб’ектна-аб’ектнага і міжсуб’ектнага характару. Размежаванасць, супрацьпастаўленасць і спалучанасць разнастайных пунктаў погляду, якія выражаць спецыфіку светабачання і свядомасці аўтара і герояў, а ў пэўнай ступені і чытача, утвараюць змястоўна-фармальную, канцэптуальна-структурную аснову твора. Невычарпальная шматстайнасць спалучэнняў пунктаў поглядаў, спосабаў выяўлення асабовай суб’ектыўнасці, якая залежыць у многім і ад рода-жанравай прыналежнасці твора, надае мастацка-эстэтычную адметнасць літаратуры, шматмернасць і глыбіню яе мастацкаму свету.

У прозе і паэзіі (лірыцы) суб’ектна-аб’ектныя адносіны выяўляюцца па-рознаму, што абумоўлена іх жанравай прыродай, мастацкімі задачамі і структурай мастацкай свядомасці, інтравертнай або экстравертнай скіраванасцю суб’екта творчасці, аўтара, апавядальніка і героя. Разам з тым, аналіз мастацкай структуры твораў рознай рода-жанравай прыналежнасці паказвае, што ва ўсіх выпадках надзвычай істотным фактарам ідэйна-эстэтычнай вартасці літаратурнага твора з’яўляецца менавіта насычанасць, інтэнсіўнасць і дыялагічная актывізаванасць розных пунктаў погляду, пазіцый і галасоў.

Вынікі праведзенага даследавання сведчаць пра тое, што для беларускай літаратуры ва ўсіх яе жанравых відах характэрна імкненне да паліфанічнай шматстайнасці выяўлення духоўнага вобліку чалавека, яго асабовай сутнасці, поглядаў на свет і жыццё.

Разгляд суб’ектна-аб’ектных адносін у літаратурным творы ў цеснай сувязі са структурай твора, яго моўна-стылявой характэрнасцю, праведзены ў працы, дае магчымасць для стварэння метадалагічнай асновы далейшых даследаванняў па выяўленні ўзаемаабумоўленасці светапоглядных прынцыпаў і асаблівасцей паэтыкі ў працэсе стварэння і функцыянавання літаратурнага твора.

Змест